أزمـة الحـداثـة في الـشـعـر العربي المعاصر

أحمد المعداوي *

عندما تعرفت على حركة الشعر الحديث في الاعداد الاولى من مجلة الآداب البيروتية عام 1953 لم يكن قد مرّ على نشوء هذه الحركة أكثر من خمس سنوات وقد استمر هذا الاتصال بشكل حثيث عن طريق القصائد أولا ثم عن طريق الدواوين وما يكتب حولها ذلك أن الشعر المعاصر لم يكن يعني أكاديميا شيئا أكثر من شوقي وحافظ ومن لفّ لفهما فقد ظلت علاقتي بها تشتد وتتقوى خصوصا بعد صدور مجلة شعر بإدارة يوسف الخال وعضوية ادونيس ثم صدور الثقافة الوطنية التي تبنت الواقعية الاشتراكية في النقد حيث أصبحت هناك ثلاثة منابر تمثل ثلاثة اتجاهات «الآداب» وتمثل التيار القومي و«شعر» وتمثل التيار الليبرالي الاقليمي و«الثقافة الوطنية» وتمثل التيار الواقعي الاشتراكي وبالرغم من اختلاف هذه التيارات في الايديولوجيا وفي الرؤية الفنية فقد وقفت صفا واحدا للدفاع عن حركة الشعر الحديث ضد خصومها من أنصار الشعر العمودي. ما يهمنا من هذه المعركة هو أنها لم تستخدم أسلحة النقد للدفاع عن شعرية الشعر بل استخدمت أسلحة من خارج الميدان كالايديولوجيا (القومية - الوحدة) والصراع الطبقي والعقلانية ضد التخلف والجمود والغيبية وعبادة الماضي. واذن فان النصر الذي خرجت به هذه الحركة من تلك المعركة لم يكن نصرا شعريا محضا ولكننا معشر أنصار هذه الحركة والمنبهرين بها الى حدود التماهي والاستلاب قد اعتبرنا ذلك النصر

* شاعر / رئيس شعبة اللغة العربية بكلية الآداب - الرباط

نصرا شعريا خالصا الى درجة ان علاقتنا بها قد ألغت كل علاقة بما عداها من الحركات الشعرية السابقة عليها فجميع محاولات شوقي مثلا لم تعد تعني بالنسبة لنا اكثر من استقدام نقطة مضيئة من التاريخ من أجل معالجة واقع مختلف واستشراف واقع اكثر اختلافا اما من جاء بعده من أمثال عبد الرحمن شكري واليا أبي ماضي وعلي محمود طه وابراهيم ناجي ومحمود حسن اسماعيل فلم يفعلوا شيئا سوى الانكفاء على الذات والانقطاع عن المجتمع كأن بإمكان الذات اصلا ان تنفصل عن المجتمع أو ينفصل المجتمع عنها وأبو القاسم الشابي أفضل دليل على ذلك.

وقد بدا لي ان كل ما كتب عن هذه الحركة حتى ذلك الوقت لم يرتفع الى مستوى إنجازاتها الفعلية بالرغم من أن السوق الادبية عرفت عددا من الكتب التي تناولت هذه الحركة او بعض شعرائها بالبحث، من ذلك مثلا كتاب نازك الملائكة قضايا الشعر المعاصر وكتاب احسان عباس عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث، وشعرنا الحديث الى أين لغالي شكري والشعر العربي المعاصر لعز الدين اسماعيل وكتاب الدكتور محيي الدين صبحي عن نزار قباني بالاضافة الى عشرات الدراسات والمقالات التي تتكفل المجلات بنشرها والترويج لها في ابواب ثابتة مثل قرأت العدد الماضي في مجلة الآداب ومقدمة العدد في مجلة شعر. ومع ان كل هذه الجهود انما تصب في اتجاه واحد هو البحث عن المزيد من مزايا هذه الحركة فان املي كان كبيرا في أنني سأكتشف من المزايا ما لن يخطر على بال أحد من هؤلاء الدارسين جميعا.

بعد ذلك قررت أن أعود الى ذلك المتن وما سيكتب بعده من شعر لاقرأه بعيون جديدة. وكان لابد لي أن أخلي ذهني من كل القناعات التي ترسبت فيه حول موضوع الحداثة الشعرية لابدأ من نقطة الصفر. في هذه الفترة بالذات بدأت تظهر حول الحداثة الشعرية دراسات استخدم فيها اصحابها مناهج وصفوها من ناحية بالجديدة ومن ناحية اخرى بالعلمية فكان علينا ان نوجه جهودنا وجهتين تتعلق الاولى بالاهتمام بالمتن الشعري نفسه وتتعلق الأخرى بما يكتب حوله في ضوء هذه المناهج العلمية الجديدة، وبتقدم الزمن سقطت صفة الجدة عن هذه المناهج اما صفة العلمية فلم تتوفر لها قط للاسباب التالية :

1 - لان بعضهم يستخدم هذه المناهج لخدمة أغراض شخصية كما هو عليه الحال في كتابات كمال ابي ديب وخالدة سعيد وكمال خير بك ومحمد بنيس عن ادونيس وقد تعرضنا لذلك بالتفصيل في الفصل الاول من هذا البحث علما بان هذه المناهج في أصولها انما تتحلى بالعلمية بحيادها وبابتعادها عن المعيارية.

2 - بعض النقاد يعتمدون في استخدام المنهج على القراءة غير المتمكنة باللغة الاجنبية او على الترجمات التجارية الرديئة فتأتي كتاباتهم أشد استغلاقا من النص نفسه.

3 - بعض الدارسين يتعاملون مع المنهج كما لو أنه ثقافة قائمة الذات وهم على استعداد لاسقاطها على أي نص كيفما كان حتى ان المرء ليتساءل بعد قراءة هذا النوع من الدراسات عما اذا كان اصحابها قد قرأوا فعلا النصوص المدروسة أم لا.

4 - في غمرة اهتمامهم بالمصطلحات والادوات الاجرائية والاجهزة المفهومية ينسون تماما أن عليهم ان يكتبوا للناس بأسلوب عربي مبين.

وبالطبع فان هذه العوامل كافية لنفي العلمية عما كتب حول حركة الشعر الحديث تحت اسم هذه المناهج. غير أن مايهمنا ليس هو نفي العلمية بل ما يهمنا هو معالجة ما ارتكبته هذه المناهج وغيرها من أخطاء في حق هذه الحركة حيث اظهرتها اكبر كثيرا من حجمها الطبيعي. وفي تقديري فان أفضل منهج لدراسة الظاهرة وتقويم اخطاء المناهج الاخرى هو المنهج التاريخي المتفتح الذي يفيد من المصطلحات والادوات الاجرائية والاجهزة المفهومية للمناهج الاخرى دون ان يحبس نفسه في التصنيفات التقليدية المتجاوزة وذلك بتحديد الاسئلة بالدقة المطلوبة فما دام الامر يتعلق بحركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر فان بامكاننا ان نطرح ثلاثة اسئلة جوهرية تتفرع عن كل واحد منها عشرات الاسئلة والاجوبة التي تستغرق الموضوع بحثا بأقل الكلام وأوفاه، بالقصد.

كانت الاسئلة التي تشكل العمود الفقري لدراستنا كما يلي :

1 - ماذا اضاف الشاعر العربي المعاصر الى ايقاع القصيدة العربية.

2 - ماذا أضاف الى تركيبها اللغوي.

3 - ماذا أضاف إلى الدلالة فيها أو ما هي رسالته المتميزة إلى جمهوره هذه هي الفصول الثلاثة المنبثقة عن الاسئلة الثلاثة التي تشكل مع الاجوبة عنها صلب دراستنا عن أزمة الحداثة في الشعر العربي المعاصر يتعلق الامر اذن بثلاث قضايا تتعلق اولاها بالبنية الايقاعية الجديدة وعالجتها في مرحلتين :

1 - مرحلة موسيقى الشعر وهي المرحلة التي كان فيها الدارسون يسمّون عروض الشعر الحديث بموسيقى الشعر وقد عرضت فيها آراء نقاد المرحلة من أمثال نازك الملائكة وعز الدين إسماعيل ومحمد النويهي وغالي شكري وبعد مناقشة تلك الآراء بالقدر اللازم من الموضوعية لاحظت، ان الانطباع الذي يمكن أن يخرج به قارىء هؤلاء النقاد هو ان العروض التقليدي كما وصفه الخليل كان العقبة الاساسية في طريق تطوير الشعر العربي، وما ان أزيح هذا الحاجز بمجيء التفعيلة حتى فتحت امام هذا الشعر أبواب الحداثة على مصراعيها.

2 - المرحلة البنيوية ويدور الحديث فيها حول ما انتهى اليه عروض الخليل في زمن التفعيلة تحت تغطية بنيوية تتمثل في عدة اشكال.

أ - تبني نظرية غربية كما فعل كل من محمد بنيس وعبد الله راجع حين تبنيا نظرية جان كوهين في الوقفات الثلاث :

1 الوقفة العروضية والنظمية والدلالية
2 - الوقفة العروضية
3 - الوقفة المنتهية ببياض

للدلالة على ما يسمى عروضا ولغة بـ :

1 - السطر الشعري
2 - التدوير النحوي او التركيبي
3 - التدوير العروضي

ب ـ الاتكاء على بعض الآراء المتفرقة دون توفر رؤية شخصية كما حصل لمروان فارس في دراسته للبنية الايقاعية عند خليل حاوي حيث ذهب مع ادونيس الى ان الايقاع لا يمكن أن يكون الا داخليا ثم عاد ليقرر مع دانييل دوجلاس (بان بالامكان رؤية الايقاع في المساحة وقياسه في الزمن اذ كيف يعقل ان يكون الايقاع داخليا ثم تمكن رؤيته في المساحة كما عاد مع مازليار ليتحدث عن بنية داخلية وبنية خارجية للايقاع دون أن يسأل نفسه كيف يمكن ان يظل الايقاع داخليا حتى حين يتعلق الامر ببنية ايقاعية خارجية.

ج ـ محاولة دراسة العروض بالاعتماد على النبر لا على الكم الذي ينطبق على عروض الخليل قديما وحديثا، وقد تبنى هذه المحاولة كل من محمد عياد ومحمد النويهي وكمال خير بك وكمال أبو ديب وقد بذل هؤلاء النقاد جهودا جهيدة من أجل اثبات وجهة نظرهم، وسودوا من أجلها تلالا من الصفحات غير أن ذلك كله لم يعد على البحث في الايقاع باية نتيجة يمكن ان يعتد بها، بل لقد بدا ان بين مشاريع البحث في هذا الموضوع قاسما مشتركا يبدأ بالحماس والتفاؤل وعقد الآمال العريضةعلى المشروع الذي يوصف في هذه المرحلة بالمشروع العلمي، ثم يبدأ التراجع ليصل في مرحلة لاحقة الى التشكيك في قيمة النتائج المتوصل اليها، ثم ينتهي باعلان الفشل اعلانا صريحا.

والواقع أن معالم الفشل كانت بادية على المشروع منذ البداية يكفي للتدليل على ذلك ان نتأمل النتائج التي انتهوا اليها بخصوص الموضوعات التالية التي توسموا في البداية ان النبر فيها هو سيد الموقف هذه الموضوعات هي :

1 ـ النبر والكم
2 ـ الرجز والمتدارك.
3 ـ النبر وقواعد النطق. فقد تبين من خلال دراساتهم ان الكم هو سيد الموقف على عكس ما كانوا يظنون.

أما ما يتعلق باعلان الفشل بشكل صريح فقد سقنا عليها أمثلة دامغة معظمها على لسان الباحثين انفسهم واقلها على السنة من تناولوا ابحاثهم بالدرس وتوخيا للايجاز سنكتفي بسوق مثال واحد لصاحب اعمق دراسة في الموضوع كمال خير بك فبعد ان اجتاز مرحلة الانبهار بالمستشرقين وبعد ان انتهى من مناقشة محمد النويهي كان رأيه النهائي هو «ان جميع النظريات الجزئية حول طبيعة التحول الوزني (النبر) للشعر المعاصر انما تغامر باعطاء فكرة خاطئة عن هذا التحول الذي يتوقف عليه التطور المستقبلي لهذا الشعر.

وبالتالي تغامر بتوجيه شعرائنا صوب حلول مختلطة وتجارب ليست فعالة «فهو لم يعلن عن فشل النبر فحسب بل اخذ موقفا اخلاقيا حمل فيه النبر مسؤولية ما قد يقع فيه الشعر والشعراء في المستقبل من حلول مختلطة وتجارب غير فعالة.

وإذن فان الاشكال الثلاثة التي قدمت فيها التغطية البنيوية لدراسة ايقاع الشعر العربي الحديث كانت فاشلة ومع ذلك فقد استطاع هؤلاء الباحثون ان يستخدموها كعروض عضلية من أجل تحقيق هدفين اثنين احدهما الاشادة بمجيء البيت الحر على حساب البيت التقليدي والآخر نسبة معظم مزايا النظام الايقاعي الجديد الى جماعة شعرية أو الى شاعر بعينه. واذا كان الهدف الاول يتضمن نسف نظام البيت التقليدي وإقامة نظام التفعيلة مكانه فان الغرض من الهدف الثاني هو تقديم ادونيس على وجه التحديد كفارس لا يشق له غبار في ميدان تجديد الايقاع في الشعر العربي الحديث وعلى حساب غيره ان الطروح المقدمة في هذا الشأن والشواهد التي تعززها لم تكن على قدر كبير من التماسك فقد ناقشناهـــا نظريـــا وتطبيقيـــا ووضعنا اليد على ما فيها من ضعف على المستوى العلمي والاخلاقي وبتفصيل لا يتسع له المقام الامر الذي جعلنا نطمئن الى ان البحث في ايقاع القصيدة الحديثة يعاني في العمق من أزمة حقيقية. اقول في العمق من أجل التمييز بين العروضي المـــحض والعروضي في اطار التغطية البنيوية لان العروضي المحض يقدم المسائل العروضية في حجمها الطبيعي، والعروضي المؤطر يقدمها في حجم أكبر منها بإعطائها ابعادا نظرية تتداخل فيها أسئلة اللغة بأسئلة الذات وأسئلة الواقع بأسئلة الكون من اجل الوصول الى نتائج مرسومة سلفا. من هنا كان لابد لنا قبل محاكمة هذه المرحلة ان نتخفف من هيمنة اطارها البنيوي، وان ننظر الى إنجازاتها الايقاعية في حجمها الطبيعي عبر إنجازاتها العروضية المحض وبعيدا عن التهويل النظري. وهذا ما قمنا به بالفعل فوجدنا أنفسنا امام بنية إيقاعية ذات عناصر محدودة من حيث الكم وغير أصيلة من حيث الابتكار. فبعودة سريعة الى تلك العناصر في الدراسات التي مرت معنا، امكن حصرها في عشرة عناصر، وأمكن تقويمها بعرضها علـى الانجازات التي قام بها شعراء أو تيارات شعرية سابقة على حركة الشعر الحديث فتبين بالملموس ان تلك العناصر متضمنة في تلك الانجازات والا جديد في البنية الايقاعية الجديدة وهذا بيان ذلك : ان المتأمل لهذه البنية الايقاعية في حقيقتها المجردة يجدها تتكون من عشرة عناصر هي على التوالي :

1 ـ السطر الشعري
2 ـ الجملة الشعرية القصيرة
3 ـ الجملة الشعرية الطويلة
4 ـ الجملة الاستغراقية
5 ـ القافية
6 ـ اختلاف الاضرب
7 ـ المزج بين البحور
8 ـ البحور المركبة
9 ـ ظاهرة الابدال
10 ـ فاعل في حشو الخبب.

أما العناصر الثمانية الاولى فقد وقعنا لها على نظائر لدى شاعرين من القرنين الرابع والخامس الهجريين هما ابن دريد وابو العلاء المعري ولدى شعراء من القرنين الحادي عشر والثالث عشر في ما يسمى شعر البند ولدى شعراء من جماعة أبو لو. أما ظاهرة الابدال فقد ناقشنا الشاهدين الاساسيين المعتمدين لاثبات الظاهرة فتبين ان الاول من مجزوء الخفيف والثاني يحتمل قراءتين تخرجه اولاهما الى المزج بين البحور وتلحقه الثانية بالجملة الشعرية الطويلة ولا صحة لظاهرة الابدال. اما مسألة فاعل في حشو الخبب فقد ناقشناها من عدة وجوه لعل اهمها هو ان كل الشواهد المدلى بها في هذا الشأن

تعود الى المرحلة التي كان فيها الخبب كغيره من البحور فلما تمت هيمنته في السنوات الاخيرة اختفت الظاهرة مما يؤكد ان المسألة تتعلق بخطإ عروضي أو بمحاولة في التجريب لم يقيض لها النجاح.

وبوصولنا الى هذه النتيجة يمكن القول بأن كل ما علق من آمال على البنية الايقاعية الجديدة قد ذهبت كلها مع التغطية الموسيقية والتغطية البنيوية، ولم يبق أمامنا بعد كشف الغطاء سوى بنية ايقاعية تعاني من أزمة ذاتية بسبب ما اثبتناه من انها لم تأت بجديد وأزمة عضوية انعكست عليها من ازمة يعاني منها الشعر الحديث نفسه وذلك هو موضوع بحثنا في الفصلين القادمين.

أما القضية الثانية فقد لاحظنا فيها ان ثمة فرقا شاسعا بين اللغة كما تقدمها تنظيرات الحداثة وبين اللغة كما يقدمها المتن الشعري لحركة الشعر الحديث فالمنظرون يسجلون لهذه اللغة ثلاث مزايا أساسية أولاها انها لغة هدم تقف مع رامبو ضد الاعتيادي والمألوف والمتداول والجاهز، ولغة تجديف لا تقول بالقيم الروحية، ولغة انتهاك تفوح منها رائحة العري فلا مكان فيها للقيم الاخلاقية اي انها لغة مهمتها الاساسية هي نفي كل ما هو مشترك بين الناس مما يمكن للشعرية ان تحوله الى قنوات للتواصل ثاني هذه المزايا هي انها تمنح انفعال الشاعر وتجربته الخاصة حق الاضطلاع بمهمة النحو في إقامة العلاقات بين مفردات اللغة، ولاشك في ان اقامة هذه العلاقة في اطار انفعال ذاتي خارج قواعد اللغة ستقود لا محالة الى انزياح قد يتجاوز عتبة الفهم إلى الابهام الذي يقف بالرسالة الشعرية دون غايتها.

آخر هذه المزايا هو كون اللغة لغة خلق وليست لغة تعبير لان التعبير كالوصف اعادة انتاج لموجود سلفا، في حين أن الخلق تجاوز لمثال محقق وابتكار لمثال مايلبث ان ينقض نفسه. وبما ان كل متحقق سيصبح منطلقا فان الابداع باللغة إنما هو صيرورة دائمة اي تجريب تتجدد فيه آلية الخلق وأدواتـه باستمرار.

بالطبع فان هذه الآراء يمكن أن تناقش سواء في ضوء استيراد المواقف أو في ضوء علاقة المبدع بالمتلقي غير ان ما يهمنا الآن هو ان نضع اليد على حجم المبالغة في آراء شعرائنا ونقادنا في ما يتعلق بمساهمة اللغة في تحديث الشعر العربي المعاصر اذا نحن اخذنا بعين الاعتبار واقع هذا الشعر لا واقع التنظير له. وهكذا وبعد دراسة متأنية للمتن الشعري انطلاقا من لغته تبين لنا ان نجعل الفصل اربعة محاور :

1 ـ لغة البداية

2 ـ النفس التقليدي في لغة الشعر الحديث

3 ـ لغة الحديث اليومي

4 ـ لغة التجريب.

وقد لاحظنا ان المحور الاول يستقطب ثلاثة اتجاهات اتجاه ظل وفيا لروح الرومانسية معجما وتركيبا وقد اعطينا عليه امثلة من كل من نازك والسياب والبياتي واتجاه اسميناه بالتجريب الهش ونعني به الاثر الذي خلفه ديوان اباريق مهشمة على شباب الشعراء في تلك الفترة ولا سيما الاثر الذي تركته قصيدة «سوق القرية» التي تعتمد الجمل الناقصة المشدودة الى بعضها بواوات العطـف والمصبوبة في تفعيلة لا يحد من جريانها روي ولا قافية سوى ما تناثر بين اجزائها من أمثال وحكم ومواعظ بحيث تصبح القصيدة عبارة عن قالب جاهز لتسحب منه كلمات البياتي وتوضع مكانها كلمات اي متطلع ليصبح شاعرا من أقرب السبل وقد لاحظت بعد تحليلي لمقطع من القصيدة بأن اعجاب احسان عباس بها يعتبر اول طعنة فاغرة تصيب جسد الحداثة اما الاتجاه الثالث فقد تبسط في استخدام الاساليب اللغوية الى حد السذاجة والسطحية وقد دعا لهذا الاتجاه محمود امين العالم واستجاب له عدد من الشعراء ابرزهم عبد الصبور في «شنق زهران» وعبد الرحمن الشرقاوي في «رسالة من اب مصري الى الرئيس ترومان».

في المحور الثاني حاولنا ان نرد على القائلين بالقطيعة بين لغة الشعر الحديث ولغة الشعر السابق عليه. ووجدنا في بدر شاكر السياب افضل مثال للشاعر الذي استطاع ان يوفر لنفسه قدرا هاما من الشعرية دون ان يمنع قصائده من التنفس في أجواء الاساليب التقليدية لان بحثه كان عن الشعري تحديدا ولم يكن عن الخارق والمجهول واللامرئي كما هي الحال مع غلاة الحداثة.

في المحور الثالث حاولنا ان نثبت ان لغة الشعر الحديث ليست لغة هدم تقف ضد المألوف والاعتيادي وان بامكان الشاعر الحقيقي ان يوفر لقصائده اعلى قدر من الشعرية باستخدام أقرب اللغات الى الحديث المألوف واعطينا على ذلك امثلة دالة من شعر سعدي يوسف وامل دنقل .

في المحور الرابع حاولنا ان نحاور انصار ادونيس في ما يتعلق بحداثة اللغة فوجدنا انهم ينطلقون في ذلك من مفهوم الاعتباط الذي يعني عند بريتون «ما ننفق اكبر قدر من الوقت من اجل ترجمته الى لغة عملية». وبعودتنا الى ما كتب من شعر تحت تأثير هذه الدعوة وقفنا على ثلاث صيغ يستخدمها الشاعر الحديث لتوظيف اللغة بشكل اعتباطي ولان هذه الصيغ متساوية في مدى خطورتها على مستقبل الشعر الحديث فسنضطر توخيا للايجاز الى الاقتصار على الصيغة التي تنطلق من الوهم بان الابداع الشعري ابداع باللغة والابداع باللغة ينبغي ان ينطلق من تفريغ المفردة من حمولتها الدلالية السائدة وشحنها اما بحمولة جديدة أو بحمولتها الدلالية الاولى التي فقدتها بالاستعمال الاعتيادي. وبشيء قليل من التأمل سنجد ان خطورة هذا الكلام تأتي من ثلاث نواح اولاها هو انه يتنافى مع ما انتهى اليه البحث في الشعرية على يد تودوروف حين ذهب الى ألا احد يستطيع حتى الآن ان يعرف متى تنتهي اللغة ومتى تبدأ الشعرية والثانية هي ان ذلك الرأي يمنح الشاعر حق تسمية الاشياء بغير مسمياتها اما الثالثة فهي اسقاط المتلقي من العملية الابداعية وما من شك في ان هذه النواحي الثلاث هي من اهم الاسباب التي دفعت الشعر الحديث نحو الازمة التي يتخبط فيها. واذا كان هناك من لا يزال يماري في مثل هذه الحقيقة فان مؤسس مجلة شعر قد أدركها بكافة ابعادها ومن ثم فسانهي حديثي عن هذا الفصل بكلمته في الموضوع يقول يوسف الخال : «يصطدم الشاعر في عملية الخلق الشعري بتحديين الاول حدود اللغة : قواعدها وأصولها التي لا يمكن تجاهلها اذا

شاء ان يكون عمله ذا معنى لقراء هذه اللغة وذا وجود في تراثها الادبي. والثاني اساليب التعبير الشعري المتوارث والمتبع في التراث الادبي. وهي اساليب راسخة في الاذهان وفي الذوق العام. بحيث يؤدي الخروج عليها بغير اناة ومهارة وفهم الى افراغ القصيدة من حضورها. بانقطاعها عن الآخر إذ ما نفع القصيدة لولا حاجة الشاعر الجوهرية الى التواصل مع الآخر».

لقد كان بوسعي ان اختم بكلمة اخرى شبيهة بهذه لشيخ اليسار حسين مروة ولكني آثرت عليها كلمة الخال لارتباطه بادونيس باكثر من آصرة حتى نضمن للبحث موضوعيته خارج الصراع التاريخي بين يسار الثقافة العربية ويمينها.

وإذن فبعد ان تبين لنا بالملموس مما تقدم ان الاشكال التي وعد الشاعر الحديث بتفجيرها ما زالت محكومة بما كانت محكومة به من قوانين العروض والنحو والبلاغة لم يبق لنا لوضع اليد على أزمة الحداثة في الشعر العربي المعاصر الا ان نتفحص رسالته الشعرية لنتبين ما تتضمنه من خلل بنيوي ناتج عن فقدان الاصالة بسبب تأثرها السريع بما يروج في الساحة الفكرية والادبية اما عن طريق القراءة المباشرة المحكومة بالانبهار او عن طريق الترجمات ذات الهدف التجاري المحض. وهكذا فما ان تألق نجم سارتر والبير كامو وكولن ولسن واليوت في أرضه الخراب حتى اصبحت الغربة ونموذج الغريب هما هاجس شعرائنا، وما أن ترجم ابراهيم جبرا كتاب الغصن الذهبي لفرايزر والف سعد رزوق كتاب في «البحث عن الجذور» حتى اصبحت جدلية الحياة والموت هي الهاجس الامثل فلما جاءت نكسة 1967 وتبين ان الحمل كان كاذبا حتى بادر هؤلاء الشعراء الى تعليق الهزيمة على عاتق الحكام وارتدوا هم بتجاربهم باحثين عن رسالتهم الشعرية في التقاليد الراسخة لفن الهجاء العربي. ومن ثم فقد بدا لنا أن نتلمس عناصر ازمة الرسالة الشعرية من خلال ثلاثة عناوين بارزة هي على التوالي :

1 ـ تجربة الغربة
2 ـ تجربة الحياة والموت
3 ـ هجاء الانظمة والجماهير

تجربة الغربة

يجمع كل الذين درسوا هذه التجربة على الربط بينها وبين الادب الوجودي خاصة الروائي والمسرحي منه. وبالطبع فان الاطلاع على هذه الاعمال الادبية المتنوعة التي تبلور رؤية خاصة لواقع أفرزته حربان كونيتان أمر هام لاخصاب وترشيد تجربة فنية غير ان الخطر في مثل هذه العملية يكمن في ثلاثة امور اولها القراءة المنبهرة غير المسلحة بوعي يميز بين ما هو انساني وما هو محلي املته ظروف عرضية خاصة لا يتوفر مثلها لواقعنا العربي وثانيها السرعة في الانجاز بحيث لا يكاد الشاعر ينتهي من قراءة عمل من الاعمال حتى يغرق قراءة بسيل من القصائد خوفا من ان يسبقه غيره الى استنفاد الكنز. ثالثها ان هذه الاعمال المتأثر بها على اهميتها محدودة اذلا يتعدى ما ذكره منها احسان عباس وعز الدين اسماعيل وغالي شكري واعترف به كثير من الشعراء اصابع اليد الواحدة. على ان ثمة عاملا آخر هو ان شعراء الحداثة قد تعاملوا مع هذا الرافد ربما بسبب الانبهار نفسه كما لو انه آخر كلمة تقال في الموضوع من هنا كان مفهومهم للحداثة مفهوما اطلاقيا غير مرتبط بزمن معين انها الجدة التي لا علاقة لها بالتطور اي الحداثة الابدية التي لا حداثة بعدها.

وبالطبع فان هذا الزعم لم ينف ما تنطوي عليه هذه التجربة من فقر كما تبين من تحليلنا لعناصرها الاساسية المتمثلة في الغربة في المدينة والغربة في الحب والغربة في الكلمة والغربة في الكون، حيث اتضح انها تجربة تفتقر الى الصدق والى الاصالة بحكم عدم صدورها عن وجدان الشاعر بل عن انبهار متسرع بفكر وادب اجنبيين ـ هذا التسرع في التمثل وفي الابداع قد ادى الى نتيجة أخرى هي محدودية التجربة ذلك ان هذه الالوان المتعددة للغربة تلتقي كلها في عدة محاور من ذلك مثلا محور الموت فحين تغرب الشاعر في الكون حكم عليه بالاعدام وحين تغرب في المدينة جعلت من لحمه خبزا لها وفي الكلمة يتحول اللفظ الى منية وفي الحب يفتح ذراعيه لمعانقة جثة حبيبته ومن هذه المحاور صورة اليبوسة والتحجر فاللفظ حجر ومدينة الشاعر من الزجاج والحجر ومنها ايضا صور انحباس الاصوات وسيادة الصمت فالمدينة صوت مبحوح والناس في المدينة صامتون تحت اللهيب والغبار والفاظ الشاعر صارت خرساء والشاعر في الكون اخرس كالمسمار.

هذا الالتقاء المكشوف في الصور والافكار والمشاعر لا يقطع فقط بمحدودية تجربة الغربة على المستوى الدلالي والمعجمي بل يؤكد مساهمتها في الدفع بحركة الحداثة في الشعر المعاصر نحو النفق المسدود

تجربة الحياة والموت :

كانت تجربة الحياة والموت هي رسالة بعض الشعراء الى جمهورهم وما من شك في ان اقتران هذه التجربة بلفظتي حياة وموت في فترة قريبة العهد بنكبة فلسطين أعطاها في الادبيات المكتوبة في هذه الفترة وما بعدها اهمية لاتتناسب مع القيمة الحقيقية لما كتب هؤلاء الشعراء من شعر لانه اذا كان الانسان البدائي قد نظر الى الموت كحادثة تعني الوجود المادي للكائن البشري فان هذا المفهوم قد تغير مع الوقت فلم يعد الموت يعني النهاية المادية لكائن من الكائنات بمقدار ما يعني موت مجتمع كامل او حضارة بعينها بحيث يصبح المطلوب هو بعث ذلك المجتمع واعادة تلك الحضارة الى الوجود. فهل استطاع الشاعر العربي الحديث عن طريق توظيف اسطورة الموت والبعث ان يرتفع بشعره الى مستوى موت الحضارة العربية وبعثها ؟ والجواب لا لعدة عوامل اولها ان هذه الاساطير مستمدة من تراث اجنبي لا علاقة له بالثقافة العربية الاسلامية المتعاقبة التي شكلت وجداننا وطبعت حساسيتنا وذوقنا بطابعها الخاص ومن ثم فإن تلك الاساطير لم تكن سهلة التمثل والاستيعاب الموضوعي والفني من قبل الشعراء ولا مستساغة ميسورة التقبل من قبل جمهور المتلقين العامل الثاني هو محدودية هذه الاساطير حيث ان اهم ما ركز عليه الشعراء منها لا يتعدى ست اساطير هي تموز والعنقاء وعشتار والفينيق والمسيح والسندباد. العامل الثالث هو محدودية طرائق التعبير حيث لا

تتجاوز ثلاث طرائق هي معاناة الموت من اجل الحياة على طريقة الفينيق والعنقاء وقد كتبت بها مئات القصائد حتى استنزفت مصداقيتها - 2 - البعث الميكانيكي ويسميه ادونيس التحول وفيه يحدث التحول بمحض ارادة الشاعر كأن يقول مثلا «سأسمي اللهيب مطرا» وبالطبع فإن هذه الطريقة لا أهمية لها ما دمنا لا نستطيع أن نسمي وطنا ميتا وطنا حيا. - 3 - البعث الزائف وعندي أن هذه الطريقة تعتبر تكريسا لفشل التجربة كلها لان المراد هو ان يبعث الوطن حيا لا أن يعود من حفرته ميتا كئيبا.

ظاهرة الهجاء في الشعر العربي الحديث :

أول مايلفت النظر في هذه الظاهرة هي انها لا تستند على اي اساس فكري او نظري اجنبي ولعل هذا هو السبب في ما يطبع الظاهرة من سطحية لا تخطئها العين على الاقل من الناحية النظرية اذا قيست بالتجربتين السابقتين، هذا ما أكده لنا اطلاعنا على المتن الشعري للشعراء الثلاثة الذين يمثلون هذه الظاهرة وهم على التوالي نزار قباني، مظفر النواب، ومصطفى رجب.

ولعل نزار قباني أن يكون ادرك هذه الحقيقة يؤكد ذلك لجوؤه بين الحين والآخر الى النثر للدفاع عن هذه الظاهرة كما في قوله «لقد كان بامكاني ان اتبع مبدإ التقية كما فعل الجبناء والباطنية ولكنني اخترت ان أموت على الطريقة البودية حرقا لانني اومن بان الكتابة نوع من الشهادة وان الشاعر الحقيقي هو الذي يذبح بسيف كلماته كما فعل سقراط والحلاج والحقيقة كما ثبت لنا من دراسة متنه الهجائي ان هذا المتن ينقسم الى قسمين قسم خاص بهجاء الجمهور وقسم خاص بهجاء الانظمة العربية واننا عندما وازنا بين ما كاله نزار للجماهير العربية وبين الصورة التي رسم للحكام تبين انه كان على الجماهير اقسى منه على الحكام بحيث بدت صورة الحاكم كما لو انها اميل الى الصورة الكاريكاتورية التي يقصد بها إمتاع القارىء في حين أن صورة الجمهور العربي قد جاءت بحجم رغبة اعداء الامة في اذلالنا وهذا ما اكده غالي شكري حين قال «على أن سكين الشاعر قد أخطأت مكان القلب من العدو الرابض على ارضنا الى شغاف القلب من الانسان العربي المهزوم» غير ان اهم ما يميز شعر الهجاء لدى نزار من الناحية الفنية هو النظم البارد ومن الناحية الفكرية السطحية المفرطة في التفاؤل والتشاؤم.

أما مظفر النواب الذي يمثل استمرار الظاهرة التي بدأها نزار فيمكن تركيز اجتهاداته في هذا الباب في نقطتين تتعلق أولاهما بالحاح هذا الشاعر على ان يتصور كل مواجهة بين طرفين عملية جنسية وان الذي يميز الذكر من الانثى هو نتيجة المواجهة فالفائز دائما هو الذكر والعكس صحيح، وتتعلق الثانية بتعمد اثارة جمهوره عن طريق استخدام الفاظ وعبارات نابية فما «زناة الليل» وصرخات البكارة و«وسأبول عليه وأسكر» الا غيض من فيض من معجمه النضالي. وبالطبع فان الجرأة في استخدام هذا المعجم لا يمكن أن تحقق للقصيدة شعريتها والا لاصبح أفحشنا قولا اشعرنا قصيدا.

وأخيرا جاء مصطفى رجب ليحاول السير في طريق مخالف لكل من نزار ومظفر باستخدام التقنيات التي اشتهر بها الشاعر أمل دنقل كالاقتراب باللغة من لغة الحديث اليومي مع عناية فائقة بالايقاع وتفنن في التقفية مع اهتمام بالغ بتوظيف التراث. غير أن الملاحظ هو أن كل هذه التقنيات المتصلة بالايقاع والتركيب لم تستطع أن تنقذ الظاهرة من محدودية المعجم والدلالة وما يترتب عنها من سطحية أجبرت الشاعر مكرها على ترصد خطي نزار ومظفر حيث بدأ يحشد المعاني التي وردت لدى الشاعرين في القصيدة الواحدة ثم أخذ يتوسع في المعنى الواحد ضمن قصيدة بكاملها الامر الذي تجاوز التكرار الى الاجترار ودفع الظاهرة كلها نحو الباب المسدود.

وإذن فقد جرب الشاعر الحديث ان يتكىء في رسالته الشعرية على تجارب الآخر ففشل وجرب ان يعتمد على نفسه ففشل فأين يكمن الخلل ذلك ما أرجو أن يوفق اليه من سيبحث في الموضوع انطلاقا من هذه الاطروحة أو بهدف هدمها لا فرق عندي.

والآن هل يمكننا أن نتساءل عن وجه الجدة في هذا البحث الواقع هو ان التساؤل بشأن مصداقية الحداثة بدأ يؤرقني منذ زمن بعيد غير أنني بدأت أقع بين الحين والآخر على رأي هنا ورأي هناك لواحد أو أكثر من أبرز شعراء هذه الحركة وأبرز نقادها يوافق ما كان يدور بخلدي بشأن ما أسميناه بأزمة الحداثة غير أن اللافت للانتباه هو أن احدا لم يلتفت لهذه الآراء على أهميتها وأهمية الجهة التي صدرت عنها بل ان هذه الآراء على ما فيها من قوة المنطق وصدق الواقع وبلاغة الاسلوب لم تستطع أن تسكت أيا من المنابر التي أخذت على عاتقها مهمة الترويج لهذه الحركة ولو على حساب العلم والفن والاخلاق جميعا.

وختاما يحسن أن أعطي فكرة ولو موجزةعن هذه الآراء التي أكدت لي سلفا أن نتائج البحث ستكون مضمونة. لدي كثير من الآراء ولكني سأقتصر على ثلاثة منها لمجرد إعطاء فكرة عن الموضوع. يقول جبرا إبراهيم جبرا :

«كان الجواهري اذا كتب قصيدة العراق كله يهتز، اليوم الف واحد يكتب ألف قصيدة، لا أحد يهتز، الشعر الحديث فقد الوقع الذي كان له وانسحب القارىء من ساحته لانه هو انسحب من ساحة القارىء» ويقول احسان عباس : «انا عادة في القراءة اتلقى شحنة من القصيدة، وعندئذ تثيرني لقراءتها خمس مرات او ست مرات أو عشر مرات. أصبحت الآن أفتقد هذه الشحنة، أصبحت القصيدة لا تستطيع أن تبعث في نفسي الشرارة الاولى التي توجه انتباهي للاهتمام بها» ويقول نزار قباني «الشعر الحديث واقع في أزمة ثقة مع الناس فقد رمى نفسه من الطابق التاسع والتسعين للقصيدة القديمة ولا يزال عالقا بين السماء السابعة والارض. اننا نطلب من الشاعر الحديث أن يكون طبيعيا لان النتاج الذي نقرأه اليوم هو ضد الطبيعة وضد نفسه وضد النظام الشعري». هذه الاقوال التي انتقيتها من أقوال كثيرة اخرى هي خلاصة مركزة لما اردت ان انتهي اليه من هذا البحث. الفرق هو ان هذه الاقوال نتيجة انطباع تكون لدى قائليها من خلال قراءتهم لهذا الشعر أما أنا فقد توصلت الى النتيجة نفسها من خلال بحث حاولت فيه أن أكون موضوعيا قدر الامكان.

تكهنات بشأن حضور عربي في امريكا قبل كولون

محمد العربي المساري *

كتب محمد عزيزة المسرحي التونسي المعروف، قصة بعنوان «العالم الجديد» صاغها في شكل مذكرات سفر، على غرار تلك التي كتبها كريصطوبال كولون، وجعلها على لسان أميرال قاد نحو القارة الامريكية رحلة جرت في 1442، اي خمسين سنة قبل رحلة كولون. وفي هذه المذكرات نجد لدى الاميرال اقتناعا تاما تولد عما قرأه في الكتب العربية من ان المحيط «يشتمل على جزر عديدة بل وحتى على قارة شاسعة وعميقة» وصحب الاميرال في تلك الرحلة رجل عربي اسمه جابر يصفه بأنه «أكبر عالم جغرافي في وقته». وكان جابر هو مساعده الاول في تلك الرحلة يرى دائما وهو يصطحب بوصلته، واسطرلابه، وعدة أدوات لابد منها. ويقول الاميرال إنه كثيرا ما كان يهتدي بايضاحاته الثمينة (اي العربي جابر).

ويرمز وجود هذه الشخصية في الرواية الى تلك الحصيلة الهامة من المعارف الجغرافية التي تكونت للعرب من خلال البيروني، وياقوت، والادريسي، والمسعودي، وابن بطوطة، وابن حوقل، وعلماء آخرين، تمثلت فيهم خلاصة المعرفة العربية في الخرائط، والملاحة البحرية، والفلك اي قمة ما كان في متناول البشرية اذ ذاك.

ولعل محمد عزيزة، قد أراد بإلحاحه على ما سبق، أن يوحي الينا بأن العلم العربي هو الذي مهد بكيفية مباشرة لرحلة كولون الاستكشافية. وبالتالي فانه اذا لم يكن العرب هم الذين

صحفي | سفير المغرب سابقا بالبرازيل

انجزوا اكتشاف امريكا، فان المسألة ترجع الى سوء الحظ أو الى مزيج من الظروف المعاكسة التي أدت الى حرمانهم من مكافأة كانوا يستحقونها، نظرا لمعارفهم ومركزهم وقدرتهم، بعبارة اخرى كان يجب ان يكون العرب هم الذين يكتشفون العالم الجديد !

لكن هناك من يقول ان العرب لم يكونوا غائبين عن الحدث، وهناك من يضيف ان العرب وصلوا فعلا الى امريكا قبل كولون. وبالطبع كتب ادب غزيره عن التأثير المباشر وغير المباشر للعرب في صياغة امريكا ما بعد كولون في الثقافة والمعمار والادارة الخ.. وقد ظهرت تكهنات عديدة في هذا السياق وبانتظام، في محافل علمية عربية وغير عربية.

في السنة الماضية نشر في لبنان كتاب بعنوان «الفينقيون وامريكا فصول شغلت العالم». لعبد الله الحلو، دار كله حول فكرة رئيسية مؤداها ان الفينقيين اتصلوا بأمريكا قبل كولون وتابع المؤلف فيما يبدو [1] الجدل الذي قام حول آثار اكتشفت في ولاية بارايبا في البرازيل، وفي نيويورك وفي امريكا الوسطى. وتعرض المؤلف لابحاث انجزها علماء المانيون وامريكيون حول تلك الاثار.

ويذكر انها تتوافق مع ما ورد عند زيليا نوطال في كتاب بعنوان «المبادىء الاساسية لحضارات العالم القديم والجديد» المنشور في 1901 حيث تقول مؤلفة «ان الدور الذي قام به الفينقيون في نقل الحضارة القديمة كان اكبر مما كنا نتوقع، ويجب ان تكون امريكا قد استعمرت خلال فترات منقطعة من قبل وسطاء مسافرين أتوا من البحر المتوسط».

والآثار التي خلفت هذا الجدل منذ القرن الماضي، هي تمثال اكتشف في نيويورك في 1869، ونص مكتوب بالفنيقية اكتشف في بارايبا (البرازيل) في 1873، وقد تجدد فضول الباحثين بشأن الآثار المذكورة في منتصف الستينات من هذا القرن، ثم انبعث الآن. ففي 1968 انبرى الامريكي سيروس غوردن ليؤكد ان نص بارايبا، المنقوش في صخرة هو بالفعل مكتوب بالفينيقية.

وجاء باحث مكسيكي هو خوصي ايبزاير لامارنيا [2] ليردد بدوره، وذلك في مقال بجريدة «اكسيلسيور» المكسيكية (91.12.2) ان الفينيقيين عرفوا امريكا قبل كولون، وانهم مثله وصلوا اليها بطريق الصدفة وقد ظلوا فيها بعض الوقت ثم قفلوا عائدين. وقبل رحلة العودة أمر رئيسهم احد الكتاب بأن ينقش على حجر العبارات التالية :

«نحن ابناء كنعان من صيدا، مدينة الملك، التجارة، جاءت بنا الى هذا الساحل النائي من ارض الجبال، لقد ركبنا البحر في البحر الاحمر، وابحرنا في عشر سفن، ومكثنا في البحر مدة سنتين ندور حول ارض حام افريقيا. الا اننا فرقنا على يد بعل بواسطة عاصفة، فافترقنا عن اصدقائنا، وهكذا وصلنا الى هنا 12 رجلا و3 نساء»، ويقول الباحث المكسيكي ان هيرودوت قد تحدث عن مغامرة قام بها فريق من الفينيقيين برئاسة امير البحر كودمو مؤسس أثينا وان هؤلاء ركبوا في عشر مراكب وان العاصفة ذهبت بهم بعيدا.

وهذه اللوحة الحجرية، لم تعترف بها الاكاديمية البرازيلية التي تشككت في أن تكون مكتوبة بالفينيقية. غير ان سيروس غوردن المتقدم الذكر قال ان المخطوطات التي اكتشفت في البحر الاحمر، تمكننا بمقارنتها مع صخرة البرازيل من أن نتبين ان الاسلوب متشابه، وان الاكاديمية البرازيلية حينما شككت في أمرها لم تكن في 1872 متمكنة من أداة المقارنة.

هذا وكان الدكتور عبد الهادي التازي الذي طالما طرح السؤال وقلب مختلف الاراء عن سوابق مغربية في أمريكا، قد وافاني بقصد التحقيق، بالنص المنقوش في اللوحة الحجرية المذكورة كما نشره الاستاذ أحمد توفيق المدني الذي ذكر أن تلك اللوحة تحمل تاريخ 125 قبل الميلاد، وقد دون الاستاذ المدني بالحروف العربية منطوق المفردات الفينيقية ولاحظ وجود تشابه كبير بين العربية ومفردات تلك اللوحة الحجرية. ولم يذكر ما اذا كان هذا النص مضمنا في اللوحة الحجرية التي عثر عليها في بارايبا، أم تلك التي عثر عليها في غافيا، أحد مرتفعات مدينة ريو دو جانيرو، ولكن اشتهر أن ينسب النص المذكور الى لوحة غافيا.

وفيما يلي نبذة عن لوحة غافيا، استقيها من مقال نشر في مجلة Etapas [3] :

«تم في الدورة الثامنة الاستثنائية للمعهد التاريخي والجغرافي التي انعقدت في 23.3.1839 عرض مسألة اللوحة الحجرية التي تم العثور عليها في ضواحي ريو دو جانيرو، باعتبار انها تتضمن كتابة بالفينيقية، وعين المعهد لجنة لفحص اللوحة المذكورة، وتوجهت اللجنة الى عين المكان وعاينتها ونسخت ما هو منقوش فيها، وأبلغت المعهد تقريرا يتضمن وصفا دقيقا للوحة ومكان العثور عليها. وسجلت اللجنة ثلاث ملاحظات منها انه كما دفعت الرياح سفينة كابرال (مكتشف البرازيل) الى الساحل الامريكي، فانه جائز ان تكون شعوب قديمة، مدفوعة بالحرص على توسيع التجارة قد وصلت الى بلادنا وتركت هذا النقش. ومن جهة أخرى لاحظت اللجنة ان الاشكال التي تتضمنها اللوحة لا تشبه الاشكال التي كانت تستعملها شعوب العالم القديم. فهي لا تشبه الكتابة الفينيقية أو الكنعانية أو القرطاجية أو اليونانية، وان تلك الاشكال ربما تكون من فعل التعرفة الطبيعية وان مثل تلك الاشكال حفرتها الرياح في صخور أخرى توجد في نفس المكان.

هذا وقد نشرت مجلة (Libras) وهي نشرة عربية تصدر في صاو باولو في عدة اعداد منها من 1986 الى 1990 صورا ومقالات عن اللوحة الحجرية المشارإليها استنادا الى الاعمال التي قام بها المعروف بشامبوليون البرازيلي لانه فك رموز اللوحة المذكورة، وجزم بأنها فينيقية. ولهذا العالم البرازيلي كتاب عن النقوش ما قبل التاريخية في البرازيل [4]، ولا يضيف ما نشرته «ليبراس» شيئا حاسما، وإنما يدور حول الاصل الفينيقي للنص المنقوش على اللوحة الحجرية.

ووقفت في مكتبة جامعة برزيليا على تقرير مركز عن المنقوشات الصخرية في البرازيل [5] نشر في 1924، هو حصيلة تمحيص للمعلومات المتوفرة عن صخريات الشمال الشرقي للبرازيل. وينص هذا التقرير الذي تغلب عليه الصرامة العلمية على أن ما نسب الى أمم شرقية شتى (فينيقيين، هنود، يونان الخ) ليس سوى اثار لامم قديمة عمرت البلاد

قبل الاكتشاف، وهي في الاغلب نتيجة اعمال عدة أجيال من الامم الاهلية. وفي ص 51 يقول هذا التقرير «ليس هناك شيء حاسم بالنسبة لرحلات قام بها فينيقيون ويهود أو يونانيون الى البرازيل، ولا عن مجيء سكان الاطلانطيد الاسطورية، فكل هذا يجب أن يعتبر ثمرة خالصة للتخيل. وهذا الالحاح على السوابق الفينيقية يكتسي أهمية كبرى من جانبين : الاول هو القول بأنه إذا كانت الصدفة هي التي أدت بالاوربيين الى اكتشاف امريكا فانه لا يستبعد منطقيا أن يكون الفينيقيون قد توغلوا في المحيط وهم المعروفون بارتيادهم الارادي للموانىء في كل المعمور. والجانب الثاني هو أنه اذا سلمنا بفرضية وصول الفينيقيين الى أمريكا، فلا يبقى مبرر لكن نستبعد قيام أحفادهم العرب بنفس المسعى.

أما لويس فلسطين فقد تناول في مقال له نشر في مجلة «القلم» التي كان يصدرها المعهد العربي الاسباني للثقافة، افتراضا بامكانية وصول العرب الى أمريكا قبل كولون [6] وهو ينسب الى كتب عربية محفوظة في الاسكوريال ان عرب الاندلس عرفوا السواحل الامريكية قبل 1492 «فهم كانوا يأخذون بكروية الارض». ويسند الى مخطوط عربي الاشارة الى بحار اسمه «خشخاش البحري» ركب من لشبونة سفينة شقت به عباب «بحر الظلمات» في سنة 850 في اتجاه الجنوب، حيث اكتشف جزيرة يسكنها بشر عاد منها بهدايا لعبد الرحمان الثاني واستمر في مغامراته البحرية الى أن لقي حتفه في صدام مع الفيكينغ.

ويذكر ل. فلسطين، ان هناك اشارة ثانية الى رحلة قام بها بحارة مغاربة في القرن العاشر لم يعرف شيء عنهم بعد ان توغلوا في المحيط الاطلسي. ثم يشير الى مغامرة «الفتية المغررين» التي يتعرض لها المسعودي والادريسي. وكان المغررون وعددهم ثمانية، قد ركبوا من لشبونة في اقتفاء اثار من سبقوهم ممن لم يعرف شيء عن مصيرهم. لكن المغررين وصلوا الى جزيرة تعرفوا فيها على شخص واحد، بقي على قيد الحياة من جماعة خرجت من لشبونة قبلهم. وعاد المغررون الى لشبونة واستقبلوا بحفاوة وأطلق اسمهم على شارع تخليدا لمغامرتهم.

ونقل ل. فلسطين ما قاله الاستاذ عبد العزيز بن عبد اللـــه من أن كولون عاد من امريكا بكمية من الذهب مسبوك بنفس النسب التي كان يعتمدها العرب. ومن جهة أخرى فان الاب اسنطاس الكرملي كتب مستدلا على وجود العرب في أمريكا قبل كولون بتداول كلمات عربية لتسمية بعض الظواهر مثل الطوفان والموسمية، كما يذكر ل. فلسطين خريطة الزيات المتوفى سنة 1198 وفيها تظهر اجزاء مأهولة في المحيط الاطلسي، وهي الخريطة التي نشرها خوان فارطيط من جامعة برشلونة.

ويذكر لويس فلسطين أيضا خريطة للاميرال التركي بيريس رايس المتوفى 1513 والذي ترك خريطة تتضمن بيانات وتفاصيل «لم يكن يعرفها كولون».

وهذه الخريطة وقفت عليها شخصيا في المتحف البحري في ريو دو جانيرو، وهي مكتوبة بالحروف العربية التي كان يستعملها الاتراك حينئذ. وتتضمن فعلا بيانات عن سواحل تقع الى الجنوب من المنطقة التي عرفها كولون، وهي بالذات السواحل الشرقية الشمالية للبرازيل. ولابد من القول ان هذه الخريطة انجزت حتما بعد وصول كابرال الى البرازيل في 1500، وبالتالي بعد رحلتي كولون ولم يزد الاميرال التركي على أن دون في خريطته المعطيات التي أفرزتها رحلتا كولون وكابرال. خاصة وان أسماء المواقع واردة فيها باللسان البرتغالي، أي نفس الاسماء التي أعطاها البرتغاليون للمواقع التـي اكتشفوها. وهي أسماء القديسين المسيحيين. ووقع الاميرال بيريس في خطأ حينما سمى ريو دو جانيرو (سان ريو) على غرار سان سالفادور وغيرها من المدن المسبوقة بكلمة سان ومعناها قديس، فهذه الخريطة إذن ليست سابقة لعهد كولون.

وفي بحث امريكي عربته مجلة البحث العلمي [7] المغربية تسرد تكهنات مركزة بشأن حضور مجموعة مغربية مسيحية في القرن الثامن الميلادي بأمريكا الشمالية. وجاء في ذلك البحث أن هؤلاء أقاموا في ما يسمى اليوم بولاية كونيكتيكوت. وأيضا يتعلق الامر بنقوش على الصخر فحصت لمدة عامين وادت الى الظن بأن مجموعة من المسيحيين الاوائل هربوا من الاضطهاد ووصلوا الى المغرب، وانه حينما هجم الواندال على المنطقة أبحر أفراد من هذه المجموعة الى الطرف الاخر من المحيط الاطلسي بحكم ان الريح يسرت لهم العبور. وتحكي نقوش على الصخر وجدت بواحة في فكيك بالمغرب قصة هذه الطائفة التي أفلتت من الواندال وكيف أنها اتجهت «نحو مغرب الشمس» وهو ما تدل عليه نقوش كونيكتيكوت.

شغلت مسألة تعرف العرب على امريكا قبل كولون الباحثين العرب بالحاح. وأورد الاستاذ ع.ع بن عبد اللـــه في بحث له نشر في 1985 [8] عن الاسطول المغربي ما ذكره توفيق المدني - مما تقدم ذكره - عن «الرخامة البرازيلية»، وأشار الى كتاب عن وصول الفينيقيين الى كولومبيا لابراهيم هاجر صدر في أرخنتينا (مجلة المعرفة عدد 10 دمشق) وذكر ان ابن الوردي سجل في جغرافيته انه يوجد وراء الجزر الخالدات جزائر عظيمة وصفها وصفا ينطبق على بلاد امريكا. وعاش ابن الوردي في القرن الرابع عشر (عبد القادر المغربي، محاضرات المجمع العلمي بدمشق ج. 2. ص 33) ويضيف الاستاذ بن عبد اللـــه ان ابن عربي لاحظ ان وراء المحيط الاطلسي «أمما من بني ادام وعمرانا»، وقد عاش ابن عربي قبل كولون بثلاثة قرون، وتحدث صاحب (مسالك الابصار) نقلا عن شيخه الاصفهاني، قبل كولون بـ 50 سنة، عن احتمال وجود ارض وراء المحيط. وتساءل الاستاذ بن عبد اللـــه مسايرا لتوفيق المدني : «وهل يرجع اسم (برازيل) الى اسم القبيلة البربرية المسيلية (بني برزل) أو البرازلة الذين هاجروا من الجزائر في القرن العاشر الميلادي الى الاندلس ومنه ايام ملوك الطوائف الى أمريكا ؟

ويبقى هذا التساؤل مجرد تمرين فكري طريف.

أما ما يقوله البرازيليون عن أنفسهم فهو أن

اسم بلادهم مشتقّ من «باوبرازيل» وهو خشب كان يستعمل للصباغة اشتهرت به بلادهم.

لكن السيد انطونيوليتي بيصوا، وهو باحث برازيلي عضو في أكاديمية بياوي، ألف كتابين ليثبت ان اسم البرازيل عربي وان الكلمة محرفة عن «برالج ابن» التي قال انها اسم امير مغربي قام برحلتين الى البرازيل في 705 م و 719 م وهو ينسب لهذا الرجل اعمالا قام بها فيما بين 695 و742 م تختلط فيها ملامح كل من موسى بن نصير وعبد الرحمان الداخل على ما بين الرجلين من تباعد. ويورد كلاما عن أحداث وقعت طيلة حوالي مائتي سنة يضغطها جميعا ليطنب في مناقب الحاكم المغربي المزعوم الذي يذكر بصيغة القطع انه قام برحلتين الى البرازيل دون أن يذكر مصدرا لروايته تلك، ولما دخلت معه في سلسلة مراسلات مستفسرا، وموضحا بعض التناقضات الواردة في كتابه، لم أخرج بنتيجة تدلني على ان العمل ليس الا مجرد تمرين طريف لتشغيل الخيال، وكان الثمن الذي أديته هو تعب في عملية معقدة لاستقصاء كل حدث أتى على ذكره منسوبا للقائد «برالج بن» وعملت على إرجاع كل ذلك الى سياقه في التاريخ، كما حدث، ومتى حدث فعلا، وليس كما ذكره السيد بيصوا الذي شاب كلامه كثير من الخلط.

وفي البرازيل بالذات وجدت عند الرعيل الاول من أدباء المهجر ولعا دفينا بالتساؤل عما اذا كان العرب قد وطئوا الامريكتين قبلهم وقبل كولون وكابرال. وفي هذا السياق تدخل مقالة منشورة في مجلة (العصبة) الشهيرة للدكتور رزق خوري.[9]

ولم يفت هذا العالم أن يبدأ من حيث يبدأ جميع من دار ولف حول هذا الموضوع، وهو أن النهضة الاوروبية قامت على أنقاض المدنية العربية التي أخذ منها الاوروبيون. ثم يمضي فورا الى الجزم بأن العرب هم الذين اكتشفوا البرازيل ويعتبر ذلك من الحقائق التي طمسها الاوروبيون. وينطلق الدكتور خوري في معتقده هذا من أن ضوم مانويل الاول ملك البرتغال كان قد جهز عام 1500 أسطولا مؤلفا من عشر سفن كبيرة، فضلا عن غيرها من السفن التجارية، وزودها بما تحتاج اليه لثمانية عشر شهرا وسلم قيادتها لامير البحر بيدور الفاريس كابرال، وأرسلها الى الهند عن طريق الشاطىء الافريقي وهو الطريق الذي سلكه فاسكودي غاما. وحدث أن تقاذفت الرياح والامواج هذا الاسطول الى شواطىء البرازيل بعد 44 يوما. لكن المؤرخ البرازيلي روشا بومبو يكذب أمر اكتشاف البرازيل «بالصدفة». ويرى ان موكب كابرال اتجه في منتصف ابريل (مغادرة البرتغال كانت في 9 مارس) الى عرض البحر وكان في الدرجة 17 بعيدا عن الشاطىء الافريقي بـ 300 ميل. ومن ثم سار نحو الجنوب على خط مستقيم كأنه يقصد نقطة معينة، وحينما وصل الى الشاطىء رفع الصليب ونصبا يرمز الى التاج البرتغالي. وترك المكتشفون الارض الجديدة ذاهبين الى الهند دون اقل دهشة، «فكأنهم قاموا بأمر منتظر»، وعند وصول السفينة التي حملت الخبر الى لشبونة لم يكن رد الفعل هو الاندهاش بل ابلاغ الدول الاوروبية ان البرتغاليين اكتشفوا جزيرة في عرض الاوقيانوس. وهذا ما يؤكده البحاثة البرتغالي ريكار دوسيفيرو الذي يقول ان كابرال أخذ طريقه عملا بتعليمات سرية من الملك، وقام برحلته دون ما عطب. ويذكر المؤرخ البرازيلي فيرياتو كواريا ان كابرال صحب معه 1200 ملاح و300 من الاشراف والكهنة والتجار والتراجمة والجنود والمغامرين وربابنة عربا سبق أن قادوا فاسكودي غاما من مالندي الى كاليكوتا. ثم ان كابرال قائد هذا الاسطول لم يكن قد مخر عباب البحر من قبل ولم يكن يعرف اسرار الملاحة.

وبعد أن يعرض الدكتور خوري هذه البيانات يستنتج ان البرتغاليين انما اعتمدوا على الربابنة العرب الذين كانوا في خدمتهم بعد أن عملوا مع فاسكو دي غاما ومن أبرزهم شهاب الدين أحمد بن ماجد، الذي ظلت تعاليمه سارية حتى القرن التاسع عشر، وبالتالي فان اكتشاف البرازيل لم يكن صدفة بل امرا مؤكدا سره عند الربابنة العرب الذين عرفوا البرازيل بأنفسهم أو سمعوا عنها من رفاقهم. ثم يتساءل : إذا كان أسطول كابرال قد ضل الطريق بسبب العواصف فكيف اهتدى الى ارسال احدى السفن عائدة رأسا الى البرتغال لتحمل البشرى ؟ وما السر في أن رحلة كابرال دامت 44 يوما ورحلة كولون قبله 68 يوما ؟ ويتساءل الكاتب أيضا لماذا وقد عرف العرب أمريكا قبل كولون وكابرال، لم يستفزوا بها ويعلنوها مفتوحة، ويجيب بأن السبب هو أنهم كانوا يغزون البلدان المتحضرة العامرة والقريبة وانهم لم يكترثوا بالارض الجديدة فعادوا ادراجهم.

ويذكر هذا الكاتب ما رواه الادريسي في نزهة المشتاق عن «الفتية المغررين»، وما ذكر عن السلطان محمد قساو ملك السودان الغربي الذي أرسل تباعا أسطولين للتوغل في المحيط الاطلسي. غير ان من فصل القول في هذا هو المرحوم الاستاذ المهدي البرجالي الذي كتب عدة مقالات عما وراء المحيط الاطلسي وردت فيها بيانات وملاحظات طريفة مؤداها ان المحيط الاطلسي لم يكن مجالا مجهولا كما دلت على ذلك تجربة «رع» التي تمت في أواخر الستينات انطلاقا من مدينة أسفي بالمغرب.

ويورد البرجالي قصة السلطان محمد بن قو ملك مالي القديمة الذي تذكر المصادر الافريقية أنه قام برحلة في الاطلس غربا في أسطول كثيف. وقد تحدث عن هذه الرحلة خلفه السلطان منسي موسى [10] لدى توقفه بمصر في طريقه للحج. وقد نقل عنه القلقشذي في «صبح الاعشى» أن سلفه جهز أسطولا في مائة سفينة ضاعت جميعها الا واحدة روى قائدها عند عودته، الاهوال التي صادفها الاسطول. فجهز السلطان أسطولا قاده بنفسه ليعلم الحقيقة، وكان ذلك اخر العهد به وبمن معه. ويستنتج الكاتب أنه إما ان الاسطولين لم يصادفا طقسا ملائما مثل الذي اتاح رحلة العودة «للفتية المغررين». وما أنهما توغلا الى حد لم يتجاوزه المغامرون الذين توجهوا الى الاصور والخالدات وقفلوا راجعين الى لشبونة. ويشير الكاتب في مقاله عن رحلة «الفتية المغررين» الى أن بعضهم ذهب به الاعتقاد الى احتمال كونهم أدركوا منطقة الانتيل وحلوا بجزيرة من جزره، الا انه - يقول في الختام - ليس من اليسير على ما يلوح، توفير الاثبات العلمي الكافي لهذا الاعتقاد.

والان آن لنا أن نختم هذه الجولة بما دونه الاستاذ العربي الصقلي عن وجود المغاربة في أمريكا ألف سنة قبل كولون (11) فهو بعد أن يستثمر الصخرة المكتشفة في امريكا الشمالية والابحاث التي أجراها كل من Norman Totten و Barry Fell و John Gallager وبعد أن يضع تجربة (رع 2) في سياق إثبات تواصل عبر الاطلسي، يشير الى تأملات الباحث الفرنسي الكومندان Counet الذي لاحظ وجود اسماء قبائل من هوندوراس وغوايانا ونيكاراغوا تثير الانتباه بشكل خاص مثل ألماميس، ومرابطين، ومارابيطاناس.

كل ما مضى كان ينقلنا الى فترات ما قبل كولون لنقل كلمات سريعة الان كما بعد كولون.

يجزم غوي مارتيني (12) ان مغربيا من أزمور شارك في رحلة استكشافية توغلت في خليج مكسيكو ضمت 300 فرد توجهوا الى فلوريدا. ويقول هذا الباحث ان تلك البعثة لم يبق منها الا ثلاثة افراد هم المغربي الازموري واثنان من الاسبانيين، قطعوا 7000 كلم حتى وصلوا الى الشاطيء الباسيفيكي، واستغرقت الرحلة تسعة أعوام. وقد عرف هذا المغربي فلوريدا والاباما ومسيسيبي ولويزيانا وتكساس. وكان أول من دخل قرية بويبلو. وكان من بقايا ضحايا جفاف شديد القسوة ضرب المغرب مما ادى بـ 60 ألف مغربي الى الوقوع في الرق حيث حملوا من أزمور الى البرتغال واسبانيا. وكان صاحبنا من نصيب ملاح اسباني هو اندريس ضورانطي الذي اصطحبه معه في 1527 الى العالم الجديد. وهناك يخوض سلسلة مغامرات خلال عامين عرف فيهما الاسر لدى قبيلة هندية الى أن تمكن هو ورفيقاه من الهروب والهيمان في الاراضي الامريكية. وعادوا من مسيرتهم الطويلة في يوليو 1536 حيث أدلوا بمعلوماتهم لنائب الملك في صانطو ضومينغو.

وعلى اثر ذلك عاد الاسبانيان الى بلدهما بينما بقي الازموري في بيئته الجديدة في شمال غرب مكسيكو، حيث نجده يشارك من جديد في رحلة استكشافية أخرى في 1539. واليه يرجع الفضل في الاهتداء الى عدد من المواقع ومنها Cibola التي يصفها الراهب الفرانسيسكاني ماركو بأنها افضل من مدينة مكسيكو.

ودون أن نتوغل أكثر في فترة ما بعد كولون نكتفي بالاشارة الى ما يورده لوي كاردياك في بحثه «الموريسكيون في أمريكا» (13) حيث يذكر ان قضايا درست في محاكم التفتيش في ليما ومكسيكو وكارطاخينا، أبانت ان الموريسكيين كانوا موجودين في ركاب الجيوش الاسبانية في العالم الجديد لفترات طويلة، رغم أن تعليمات صارمة كانت قد صدرت عدة مرات تمنع السماح بنقلهم الى العالم الجديد الذي كان يجب أن يبقى خالصا لحملة الصليب. فمعلوم أن الموريسكيين حتى ولو ادعوا اعتناق المسيحية لم يكونوا يوحون بالثقة الى سلامة تنصرهم. ورغم ذلك فإنهم تسللوا الى أمريكا، واليهم يعزى نقل المزروعات الجديدة مثل الذرة الصفراء والطماطم وبعض أنواع اللوبيا الخضراء والفلفل الاحمر والهندية التي نقلوها بعد طردهم من إسبانيا الى المغرب. وكانت الاوامر مشددة بعدم السماح باستعمالهم في أمريكا حتى لا يحولوا دون نشر المسيحية فيما بين الهنود الحمر. ولكن تكرار صدور مراسيم ملكية إسبانية بهذا الصدد، وكذا ايقاع العقاب بمخالفيها في فترات زمنية متباعدة، يدل على أن تلك الاوامر كانت تخالف. ويتبين من محاضر محاكم التفتيش أن من دواعي مثول موريكسيين امام هذه الهيئات كان هناك مثلا رغبة المتهم في أن يجتمع بالعرب وخاصة في أعيادهم، وممارسة تقاليدهم في الاكل والشرب واستعمال الات الغناء. وحتى سنة 1732 لدى إنشاء مدينة جديدة في جزيرة «كوبا» طولب أكابر المسؤولين والضباط الملكيون وعدد من الشخصيات باثبات نقاء دمهم من العرب واليهود والهنود والسود.

وبالتالي فان الموريكسيين وجدوا دائما وفي أماكن متعددة من العالم الجديد.

وهل كان هناك مفر من ذلك ؟

إن هذه الاطلالة تدل على أن التاريخ ليس انتاجا تام الصنع، وعلى ان الماضي ما فتيء يغري باستكناه خباياه. وهذه التساؤلات والمحاولات المتكررة لاستقراء بعض التفاصيل والعلامات، هي في حد ذاتها تعبير عن استنكار مبطن لكون التاريخ لم يكن منصفا للعرب حينما حرمهم من أن يحققوا هم ذلك الانجاز المتمثل في تحطيم حاجز المحيط الاطلسي وجعله ممرا مائيا مطروقا كما أصبح فعلا بعد 1492 بشكل من الاشكال لم يكن العرب غائبين عن هذا الانجاز. ان الاستكشافات العلمية ليست عمليات مستقلة بذاتها عما سبقها. فان احدث الانجازات العلمية ما هي الا ثمرة حلقات من البحث والابتكار تمتد في عمق الزمن. وبتراكم المعارف التي أفرزتها مختلف التجارب أتيح للانسانية أن تقطع الطريق الطويل من ابتكار العجلة الى صنع المحطات الفضائية. فالحضارة نهر كبير صبت فيه كثير من الجداول. وإذا كنا قد قمنا بجولة عبر تكهنات وافتراضات بعضها ليس منطلقا من فراغ، وبعضها، وهو قليل، انما يدخل في صنف التخيل، فاننا اقتربنا في أغلب الاحيان من حقيقة لا يمكن جحودها وهي ان العرب لم يكونوا غائبين عن رحلة كولون الى العالم الجديد.

الهوامش

1) مقال في «الشرق الاوسط» 1991.8.29
2) الشرق الاوسط ـ 1992.1.21
3) Etapas. Sao paulo no 339/12 Ano 31 - Maio e Junho 1985
4) Inscripçoes e tradiçoes da America prehistorica.
5) Inscripçoes rupestres no Brasil. Luciano Jacques de moraes
6) Calamo. no 10 Julio 1986
7) عدد 32 سنة 17 ـ نوفمبر 1981
8) المناهل العدد 32 س 12 مارس 1985
9) ع و س 1 فبراير 1935
10) حكم فيما بين 1312 و1337م
11) Memorial du maroc. Tome I page 270
12) Le matin magazine 20/12/87. Quy martinel
13) ترجمه الى العربية د. عبد الجليل التميمي ونشره بعنوان الموريسكون الاندلسيون والمسيحيون

الحكاية والانطولوجيا

أحمد العلوي *

القدم والحكاية

الذين يحكمون بخرافية حكاية ينسون أن ذلك الحكم نسبي أي ان الحكاية تكون خرافية بالنسبة الى حكاية أخرى هي معيار ما ليس خرافيا عند الحاكم بالخرافية فان حصل ان كانت الحكاية الاخرى المعيارية تنفيذا لامر هو المعيار وكان ذلك الامر المعياري قادرا على انتاج الحكاية المعدودة معيارا وعلى انتاج الحكاية المعدودة خرافة، ان حصل ذلك كان الحكم بخرافية الحكاية الثانية ظلما وكان الحكم بمعيارية الحكاية الاولى ظلما كذلك لان فيه انكارا للامر الاول الذي يتحكم فيها وفي غيرها من الحكايات.

حكاية العالم القائمة ليست حكاية معيارية نقصد بالحكاية المعيارية الحكاية الفريدة التي لا حاكي لها ولا تخرج من أمر سابق لها، حكاية العالم تخرج من أمر سابق لها والحكايات التي يحكي حاكون عن قوم رؤوسهم رؤوس فيلة وأبدانهم أبدان بشر مثلا أو عن غير ذلك مما يشبهه ليست خرافية الا بمعنى مخالفتها لاشخاص حكاية العالم القائمة ولا تعني الخرافية امتناع كون تلك الحكاية إذ لو كان ذلك المعنى لكان معنى الحكم به أنه لا يمكن أن يدخل الى الكون الا حكاية العالم بأشخاصها التي نعرف ولو صح ذلك لادى الى القول بقدم حكاية العالم وأزليتها والدليل ان القول بجواز كون الحكايات الموصوفة بالخرافية بالنسبة

* أستاذ اللغويات بكلية الآداب - الرباط

الى حكاية عالمنا يستوجب القول بالمحدث الذي ينقلها الى الكون والقول بذلك معناه ان حكاية عالمنا منقولة الى الكون بفعل فاعل هو المحدث الذي يقصها قصا ومعنى ذلك أيضا أن القول بامتناع كون الحكايات المدعوة بالخرافية معناه مع القول بالمحدثية ان المحدث عاجز عن ادخالها الى الكون فان قيل ذلك كان المعنى أن محدث حكاية عالمنا لا يقدر على ادخال حكاية الى الكون الا هذه الحكاية القائمة وذلك معناه انه عاجز وينقلب الامر حتى يقال ان الذي يعجز عن احداث الحكايات المدعوة بالخرافية وإدخالها الى الكون عاجز بالضرورة عن ادخال حكاية عالمنا الى الكون وهذا يؤدي الى القول بقدم حكاية عالمنا وأنها ليست عن حاك فاعل، وذلك قول بقدم المادة.

امتناع الحكايات والقدم

لا يمتنع، كون أيما حكاية، على الله تعالى، يخلق الله تعالى الحكاية الدالة على اسمه ويقدرها تقديرا ولا يمتنع عليه كون أي حكاية تدل على اسمه الكريم ولا يمكن ان يقال أن اسمه لا تدل عليه إلا حكاية واحدة بصيغة واحدة، حكاياته ذوات صيغ لا يعلم عددها الا هو وكلها تتفق في الدلالة على اسمه والثناء عليه وكلها عبادة له من عباده العاملين فيها.

أصل ذلك اننا إن سلمنا بأن الحكاية تحدث ولها محدث فإننا لا نجيز أن نقول بامتناع حكاية عليه وعلى علمه ونحن نرى الحكاية المحدثة وهي حكاية عالمنا وأما لو منعنا أن يكون للحكاية محدث فانه يكون واجبا علينا ان نحكم بامتناع كون الحكايات الممكنة إذ لا محدث، بلغة أخرى : من انكر محدث الحكاية الواقعة منع وقوع حكايات ممكنة ونعتها بالخرافية وكان نعته اياها بالخرافية مشتقا من انكاره المحدث، هو ينكر كل حكاية ممكنة تستوجب القول بالمحدث، وينكر ان الكون الواقع هو كون حكاية من جملة حكايات ممكنة للفاعل. المقصود ان جواز كون حكايات كثيرة تستوجب القول بالمحدث، فلذلك يحكم بامتناع حكايات أخرى غير الحكاية الواقعة في عالمنا ويقضي بأنها حكاية واحدة قديمة أزلية خالدة لا فاعل لها ويستدل بوحدتها على قدمها فلذلك يرفض تعدد الحكايات لانه يضرب الدليل الذي يستند اليه في القول بالقدم وانكار الفاعل، يضاف الى ذلك ان القائلين بقدم العالم لا يختلفون عن هذا الا في العبارة، القول بقدم العالم معناه القول بقدم حكاية العالم ومعنى ذلك ان العالم عندهم حكى بنفسه أو ان الحكاية - إذ هي العالم نفسه - حكت نفسها بنفسها وأنه لا فاعل لها يبين عنها وأنه لا يمكن القول بتعدد الحكايات وحصولها في الكون لان ذلك امتنع بالحكاية القديمة التي حققت نفسها في اتجاه فمنعت كل اتجاه اخر.

مانع الحكايات من الكون، إن استطاع أن يمنعها كان معناه أنه أقوى ممن يأمرها بالكون أي الذي يحدثها، وفي هذا تناقض : لا يمكن أن يقف في وجه محدث الحكايات مانع يمنعه من احداثها لانه ليس هناك احد أقوى من محدث الحكايات ولان محدث الحكايات لا يكون محدثا الا ان كان قادرا على احداث كل الحكايات بدون استثناء الا الحكايات التي ان أحدثها كان متناقضا مع قوته الاحداثية. معنى هذا أن الذي يقدر أن يمنع حدوث حكاية هو الذي يقدر على إحداثها وليسا شخصين اثنين، لهذا لا يمكن ان تقول : «ان هذه الحكاية يمتنع حدوثها» الا إن كنت تقصد انه يمنع مانع المحدث من احداثها أو ان المحدث يمنع حدوثها فتكون موهما بالمحدث - المانع أو موهما بمانع أقوى من المحدث فان أمنت بهذا الثاني كنت متناقضا لانه لا دليل على كون مانع اقوى من المحدث. هناك أصول : لا يمنع الحكاية من الحدوث الا مانع من رتبة المحدث أو أعلى من المحدث فإن كان من رتبته فهو المحدث نفسه وان كان أعلى من المحدث فهو المحدث وليس ذلك بالمحدث ويجب أن يكون المحدث أعلى من الحكاية وبائنا عنها فلا يمكن أن يمنع الحكاية مانع قائم في مستوى الحكاية وأدنى من الحكاية أي لا يمكن أن يمنع الحكاية من الحدوث المانع المحكي أمره في الحكاية الذي هو شخص من أشخاص الحكاية المحكية أو الذي هو مطرود مغلوب بحكم الحكاية بنفسها. إذن لا يمنع الحكاية إلا محدثها ان شاء ومن قال بامتناع حكاية على احداث المحدث إياها إن شاء قائل كذاب لان في قوله قولا بأن المانع يجوز أن يكون أدنى من الحكاية وأن يكون غير المحدث.

الحاكي عبده المحكي وحكايته يتقيد بها المحكي ولا يستطيع أحد أن يمنع ما يحدثه الحاكي في المحكي ولا أن يمنع المحكي من حكاية الحاكي والتقيد بها والحاكي هو الذي يستطيع أن يحدث وأن يمنع وهو بائن عن المحكي والحكاية وكل محكي ينفذ الحكاية التي جعل له الحاكي ان ينفذها وهو نفسه منفذ بأعمال محكيين ينفذون حكايات تنتهي بقيامه، المحكي هو منفذ الحكاية وهو قائم نتيجة لحكايات أخرى نفذها محكيون، لا يستطيع المحكي ان يمنع كون الحكاية أو أن يحدث حكاية غير التي أحدث له الحاكي، المحدث، المانع، الحاكي شخص واحد.

العلم حكاية

الجهل هو العلم بالكليات والعلم هو العلم بالجزئيات لماذا ؟ لان من علم الكليات جهل الجزئيات بقدر ما علم من الكليات لماذا ؟ لان الكليات نظريات والجزئيات حكايات، يرى صاحب الكليات الحكايات رؤية تتأثر بالكليات نفسها التي هي بلورات مشوهة، يرى الحكايات بواسطة المرايا التي هي كلياته، صاحب الكليات يصنع مرايا ويرى فيها ما تستطيع أن تعكسه من حكايات وهي لا تستطيع أن تعكس شيئا من الواقع من الحكايات، لماذا ؟ الكليات في الفلسفة والانسانويات من لغويات واجتماعيات ونفسيات كالمكشاف «Le microscope» عند التجريبيين، يرى التجريبي احوالا للمادة بمكشافه ورؤيته سندها المكشاف والعين الطبيعية وهما سندان ماديان مصدقان وشاهدان عدلان ان لم يكن أصابهما عيب في التأليف أو البنية، معناه أن الخبر الصادق عن المرئيات شرطه صدق الرواة كالمكشاف والعين الطبيعية، يوتى بجزئيات لترى من خلال المكشاف فهو اذن معمول لجزئيات ترى به أما الكلية أو النظرية فلا تعمل ليعلم بها أو ليرى بها شيء من الجزئيات كالجزئية النفسية أو اللغوية وانما يؤتى بها لتطرد الجزئيات فالقوانين اللغوية مثلا ليست بيانا حكائيا عن جزئيات كلام جزئية هي المتكلم الفلاني ولكنها بيان عن الكليات التي ترجع اليها جزئيات كلام المتكلمين كلهم، الكلية مكروسكوب لا ينقل الى العين جزئيات الجزئية ولكن ينقل الى الدماغ جزئياته هو التي يسميها كليات.

الكلية أو النظرية أو القول الكلي التي تلغي الاشخاص والجزئيات وحكائية الواقع والاشياء وانفرادية المخلوقات مكروسكوب يلغي المواد التي توضع له للكشف ويحطمها وينقل إلى الرائي ما في بطنه من أوهام، النظرية مكروسكوب فاسد لانها ليست تنقل معنى الشيء كما ينقله المكروسكوب الصالح الذي تتفاوت قواه بحسب مادته، المعنى هو علم العالم الجزئيات بوسيلة مادية كالعين أو الميكروسكوب المادي أو الدماغ البشري نفسه وما فيه من علم أول أو قدرة علمية على إدراك الجزئيات، ومعنى الشيء هو جزئياته وليس في الشيء كليات فيكون العلم به علما بكلياته بواسطة الميكروسكوب النظري الذي هو عقلان العقلانيين التصوريين، إن قيل إن علم النظار بالكليات معناه إحاطتهم بما يؤسس كل الجزئيات كالجزئيات اللغوية أو النفسية فالجواب أن هذا يجوز أن يصح ـ جدلا ـ بعد الاعتراف بان الشيء معناه جزئيات لا كليات وبعد معرفة الناظر بتلك الجزئيات واعترافه بها وبعد استدلاله على أن الجزئيات تؤسسها كليات نظرية لا جزئيات مثلها والصواب أن الجزئيات تؤسسها جزئيات مثلها ودليل ذلك أن معناها جزئياتها قبل جزئية داخلة في جزئية معناها جزئياتها ولا يصح بحال أن يكون معنى الجزئية ليس جزئيات هي جزئياتها أو تكون متأسسة بشيء غير جزئياتها يدعى بالكلي، إذن الكلي لا يؤسس الجزئية لان ذلك معناه أن الجزئية أو الشيء معناه غير جزئياته ومادام معنى الشيء هو جزئياته فاللامعنى أولا معنى الشيء أو الجزئية هو نقيض جزئياته أي ما يدعى بكليات محيطة مؤسسة وعليه فالكليات التي تأتي في النظريات أو ما هية الشيء التي هي الوكد الاول من القول التصوري في القديم والحديث هي نقيض المعنى، الماهية الكلية هي اللامعنى، فان قيل ان الكليات الموضوعة في تعاريف النظرية لايراد بها ذكر معنى الشيء فهذا معناه في المعاجم إن كان على صورة الكلمة ومعناه المادي في المباحث التجريبية إن أريد تفصيل جزئياته وإنما يراد بها معرفة الجامع بين الاشياء المتعددة وعلاقاتها كالجامع بين العبارات وذلك موضوع اللغويات والجامع بين الحوادث وذلك موضوع التاريخ وفلسفته.. الخ فالجواب أن العلم هو علم الشيء المفرد كالماء بتعلم جزئياته وإن تعددت وأما العلم بالشيئين وأكثر منهما فيكون بطريقين بأن تعلم جزئيات كل شيء من ذلك فيكون كالاول أو بأن يعلم «الجامع» بين الشيئين أو أكثر كالجامع بين أفراد الانام دون علم بالجزئيات المتطاولة في كل فرد فسمى العلم بذلك الجامع «علما» ولايكون فاعل ذلك إلا مضيفا شيئا كليا إلى الاشياء الجزئية يظن انه ماهية الاشياء الجزئية والماهية هنا هي الجامع فخرج بهذا أن الجامع والماهية والكلية والقانون معناه واحد حين يكون الغرض بناء ادراك لمتعدد بغض النظر عن جزئياته في أفراده وبإلغاء المختلف بين أفراده كالحديث عن العبارات المتشابهة خطا وصوتا وإلغاء ما تختلف فيه من أحوالها وأحوال المتكلمين بها الحكائية وبان بهذا ان العلم بهذه الكليات ثمنه جهل العالم بها بمعاني الاشياء التي هي جزئياتها وبمعاني الكلمات التي هي جزئياتها كذلك، فان قيل : وما الجامع بين الجزئيات الحوادثية مثلا والجزئيات اللغوية وإن رفضنا الماهيات الجامعة التي هي أساس النظريات ؟ فالجواب ان الجامع بين الجزئيات جزئيات ويتطاول الامر إلى ما شاء الله سبحانه وانما انجرّ الناس إلى القول بالكليات أي الجوامع الماهوية أو القوانين الكلية التطورية حين انكروا أن يكون الجامع بين الجزئية والجزئية جزئية فقالوا إن ذلك لن يجرهم إلا إلى العلم بالجزئي وهو ليس علما عندهم فمضوا إلى انكار ما ذكر لما اعتقدوا أن العلم هو العلم بالكلي أو بالجوامع الماهوية التي **تمثل لهم صورة كل الجزئيات** وصنمها.

الحكاية والقراءة

المعنى والاحتجاج

لا يكفي ان تأتي بمعادل دلالي لحكاية أو قول ليعلم أنه المعنى المراد بل الواجب أن تأتي بالدليل الذي يوجب أن يكون ذلك المعادل الدلالي هو المقصود. لايكفي مثلا أن نعلم أن عبد المطلب نحر النوق لاساف ونائلة في القصة المعروفة دون أن نعلم تاريخ إساف ونائلة والعلاقة بينهما ثم نعرف العلاقة بينهما وبين هبل وموقع عبد المطلب وأولاده من هذه العلاقات. معاني الفداء والنحر والحوادث الموصوفة في قصة عبد المطلب ليست إلا لغزا أو سيناريو يحتاج الى تفسير والتفسير يحتاج الى دليل. الغرض هو البحث عن **معنى** الحوادث التي يعملها عبد المطلب في حضرة هبل وإساف ونائلة فإن لم يعلم ذلك المعنى كانت الحكاية أشبه بالظلام الحالك. القارىء الذي لا يكتشف دين شخصيات الحكاية لا يستطيع ان يأتي بمعادل دلالي لها ولا أن يحتج له دين الشخصيات هو ادوارها وعلاقاتها القانونية ولا يصح أن يقال ان المعادل الدلالي الفلاني هو الصحيح الا ان كانت هذه العلاقات المكتشفة جامعة مانعة أي تفسر المواقع والحوادث. مثلا لو زعمنا أن إسافا ونائلة تعاشقا وانتحرا من أجل هبل ـ الساكن في الكعبة على الرواية التي ندرسها هنا وأن عبد المطلب يمثل النادم الراجع وأن هبل يمثل دور نائب الالاه، لو فعلنا هذا لما اتضح لنا السبب الذي من أجله ينحر عند إساف ونائلة لا عند هبل، دور البطلين المجاهدين المنتحرين من أجل دين هبل ودور نائب الله ودور التائب أدوار تتناقض في تلك النقطة وتحتاج الى تعديل. من الواجب ان يذكر هنا أن عبد المطلب نذر أن ينحر أحد بنيه لله في حضرة هبل شكرا على المنة التي من بها عليه اذ كشف له بئر.زمزم فالدور الظاهر هناك، دور الشاكر الذي يشكر الله على دينه فلو غيرنا التائب الذي نظنه الدور الباطن اللابث وراء دور الشاكر، لو غيرناه بالشاكر لظلت هذه الادوار متناقضة مع المكانة المجعولة لاساف ونائلة في القصة، التي تفوق مكانة هبل من جهة ان النحر يكون عندهما، عبد المطلب شاكر في الظاهر ولكن شكره بالنحر والفداء يخبر بأن هذا الشكر يغطي توبة وندما وتعويضا وفدية وأما هبل فإنّ دور نائب الله الذي اسند اليه في الزعم المتقدم يتناقض ايضا مع اختصاص اساف ونائلة بالقرابين ولذلك يجب ان يعدل دور نائب الله الى دور آخر كخازن الهدايا والفديات ومن الجائز ان يحتفظ له بدور نائب الله اذ هو ساكن في البيت الحرام على الرواية التي ندرسها هنا وان يضاف اليه دور الخازن فهو النائب الخازن ويدل على صحة هذا الاسناد ان الحكاية التي ندرسها هنا تخبر ان تحته في الكعبة بئرا تقذف فيها النذور والهدايا المنحورة عند اساف ونائلة ولكن

ينبغي في هذه الحالة إسناد دور أعظم مكانة وقدرا الى اساف ونائلة، دور أعظم من دور النائب الخازن ولا أرى هذا الدور إلا دورَ «ابني الله»، الاستدلال على صحة هذه الادوار يتم إن علمنا انها تكفي لتفسير المواقع والحوادث والشخصيات : «ابنا الله» دين الجاهلية إساف ونائلة يتلقيان الفديات من الناس المتهمين بقتل ابيهما وهبل الخازن يكنز، ما يتلقيان في البئر التي تحته في الكعبة الجاهلية، أما عبد المطلب الذي نذر ان ينحر أحد بنيه لله ويأتي فيريد ان ينحر لاساف ونائلة برضى من هبل فيمثل دورين : دور الشاكر على المنة ودور الفادي.

وهما دوران احدهما يغطي الآخر بدليل هو ان الشكر يتم بوسائل فدائية لا بوسائل طبيعية وكأن الشاكر يستغل ارادة الشكر للقيام بعملية فدائية تنتمي الى الدين الجاهلي اي دين فداء الله الغائب أمام ابنيه. الابنان يحتلان ايضا دورين، دور ابني الالاه ودور الفقيرين ومثلهما هبل الذي يحتل دور نائب الالاه ودور الخازن. الشخصيات الثلاثة الاساسية في الحكاية تحتل اذن ادوارا مزدوجة **وكل ما تقدم ليس إلا احتجاجا على صحة إسناد هذه الادوار وأساس ذلك الاحتجاج الحفاظ على علاقات الدونية والعلو بين الشخصيات الثلاثة** كما تظهر من أفعالها : عبد المطلب تحت الابنين وهبل. هبل تحت الابنين والابنان إساف ونائلة فوق الجميع. هذه الادوار تكشف الدين المنجز في عملية النحر الموصوفة في حكاية عبد المطلب ونذره ولولا علم القارىء بذلك الدين لخلت الحكاية من كل معنى، ككل حكاية لا يكشف كاتبها الجزئيات الاعتقادية الخاصة بشخصياتها. لا يكفي ان يقال إذن إنها حكاية ممارسات وثنية من عهد الجاهلية ولا ان يتكلم عن معناها التبشيري بالمقدم المحمدي. وأن الله تعالى انقذ فيها أبا رسول الله عليه السلام من ان ينحر لاساف ونائلة. هذه كلها نتائج تفقد معناها إن لم تعلم الادوار الحقيقية لشخصيات القصة ولم يعلم الدين الوثني الذي هو الموصوف فيها. وإن لم تؤسس تلك النتائج على الادلة الاستحسابية الملائمة أي ما به تعلم الادوار والعلاقات القانونية أي على علم بالاصول الوثنية المتبعة فإنها كالمعنى الذي لا لفظ له. مثلا لا جواب على السؤال التالي في القراءة الساذجة : كيف تم الانقاذ وما الجديد في المحمدية ؟ وما سياق الانقاذ ولماذا انجر عبد المطلب الى هذا التفريط ؟ ويلاحظ ان مثل هذه الاسئلة لاتنفتح أصلا إن كانت القراءة الساذجة قائمة على مقدمة هي الاعتراف الظاهراتي بدين عبد المطلب وصوابه. ما معنى هذا الكلام ؟ كل قصة تحكي دينا جاريا بين شخصياتها، تحكي قانونا والقارىء يؤيد ذلك الدين أولا يؤيده ثم إن الراوي هو كذلك يفعل فيؤيد الدين المحكى أولا يؤيده. طيب. من يعترف بصواب دين عبد المطلب القائم على النحر للآلهة يعجز عن الاجابة عن الاسئلة المتقدمة لانه سيكون في مخاصمة مع المحمدية نفسها التي لا تعترف بالآلهة ولا بالفداء وتدعو الى الحق سبحانه أو سيعتقد أن المحمدية صنف من الدين المتبع في أعمال عبد المطلب المحكية أو سيجتمع في ذهنه عوامل متناقضة عن تأييد الدين المطلبي والدين المحمدي وعد أحدهما مقدمة للآخر. وكل ذلك بهتان قائم على انحياز القارىء الى دين عبد المطلب المحكي في القصة : سيتخذ القارىء في ذلك آراء عبد المطلب نفسه، سيكون هو عبد المطلب القارىء فالقارىء دائما شخصية من شخصيات الحكاية. وأصل هذا كله ظنون او استحسابات عن موقف الراوي نفسه فالقارىء الذي يظن ان الراوي يؤيد عبد المطلب والذي يؤيد الراوي ينزلق الى قراءة غير القراءة التي يمضي إليها من يظن ان الراوي لايؤيد ذلك وأنه يحكي قصة تمثل دين الشرك والوثنية. المقصود ان القارىء يستدل بدينه ولايميل الى اسناد رأي إلى الراوي مخالف لدينه إلا إن خرج عن القراءة الساذجة الى القراءة الواعية والمقصود ايضا ان حصر نوايا الراوي في رغبته إظهار سبل نجاة أبي الرسول عليه السلام ليس خلوا من عمليات استدلالية تؤسس ما سميناه بالقراءة الساذجة **فليس هناك معنى يأتي الى النفس من الحكاية قبل الاستدلال بالاستحساب. ولايجوز لاحد أن يرتب صوابية المعنى المستخرج بحسب مباشريته وظهوره واستبداده ووضوحه فذلك كله قائم على استدلال استحسابي عن علاقة الراوي بعبد المطلب وشخصيات الحكاية الاخرى وعن علاقة القارىء بهما وعن معرفته بالدين المقصوص في الحكاية** والمقصود مرة أخرى أن القراءة الساذجة التي تستغني عن معرفة تفاصيل دين الوثنية المؤسس للعلاقات في الحكاية وتمضي الى استخلاص العبر لاتفعل ذلك إلا بعد استدلال استحسابي يلغي معنوية تلك التفاصيل ومركزيتها وهي بذلك قراءة بهتانية لانها تتعارض مع نوايا الراوي ومقاصده وتغطي عجزها بإعلان تفاهتها - أي تفاهة تلك التفاصيل - في البنية الحكائية ومعنى هذا بصريح العبارة أن القراءة تغدو بهتانية حين تعجز عن ربط النتائج والعبر بذرات الحكاية وجزئياتها وتنكص عن إقامة شبكة العلاقات الدينية المنفذة بعمل الشخصيات لذلك ظننا ان اكتشاف أدوار هبل وإساف ونائلة واكتشاف الدين المنفذ في عملية النحر المراد بما يضمن احترام كل جزئيات الحكاية ولا يلغي مقامها فيها، يمثل قراءة كلية تتخلى عن مقدماتها كلما ظهر أنها تعجز عن استدخال جزئيات قائمة في الحكاية ولا ترضى تلك القراءة عن نفسها إلا عند اكتشافها الدين المنفذ بعمل الشخصيات وجزئياتها الجامع لها المحرك لرغباتها. قلنا من قبل إن القراءة الساذجة عاجزة عن الاجابة عن أسئلة بيناها إن كانت قائمة على الاعتراف بدين عبد المطلب وصوابه كما هو موصوف في الحكاية لا نقصد بذلك ان يكون القارىء عالما بذلك الدين ولكن أن يكون معترفا به في المستوى الجرياني التنفيذي «الظاهراتي» ولوزعمنا ان هنالك قارئا آخر لا يعترف بذلك الدين ولكنه كالقارىء الاول يلغي الممارسات الدينية بجزئياتها وتفاصيلها من حكم القصة في عملية استخراج المعنى فإنه يتجه اليه أيضا ان اعترافه يقوم في مستوى الظاهرة وانكارها لا في مستوى الاستخدام الدلالي وتوضيح الكيفيات الرابطة بين ذلك الدين والمعنى نفسه. المقصود ان المعنى فى الحكاية ليس مفصولا عن الدين المبين أمره فيها ومن جهل دين الشخصيات جهلا إدراكيا جهل المعنى سواء **علمه اعترافيا** أم جهله اعترافيا، فبين العلم الادراكي والعلم الاعترافي فرق كبير : قد نعترف بدين ونحن لا نعلمه وقد ننكر دينا كدين الوثنية الموصوف في الحكاية ونحن لا نعلمه أي لا نعلمه إدراكيا. ننكر ان ينحر لاساف ونائلة وان تصرف الهدايا لهبل وننكر

ما كان يفعله العرب مع أصنامهم دون ان نكون عالمين علما **ادراكيا بالعلاقات الشرعية** بين الصنم والكاهن والمشرك فتخلو الحكايات من المعنى لأنها خلت من المعرفة بالدين المبين فيها. لقد وصلنا الى المعادلة الصائبة : معنى الحكاية هو الدين المبين فيها، هو الشرائع المنفذة في ثناياها. وكل استخراج معنوي يلغي متّها بعض تفاصيلها فإنما يلغي شيئا من الدين المبين أمره فيها ويقضي على نفسه بالبطلان.

قراءات أخرى :

قدمنا في الورقات الماضية القراءة التي نرضاها ونريد هنا أن نجرب قراءات أخرى ويجب ان لا ننسى ان حكاية عبد المطلب المغايبة هنا هيكلية كاللغز او السيناريو تشبه المشكلة الحسابية التي تقبل حلولا ولكنها لاتستغرق إلا بالحل الصائب ولذلك فمقارنة الاديان والشرائع التي يجوز ان تكون ممثلة فيها ليست أمرا خاليا من المعنى ولكنه يسهم في تأكيد صوابية الحل المؤيد. من القراء من سيدخل في استدلالاته الاستحسابية ـ أي طرقه في استخراج المعنى أو دين الشخصيات ـ هيئة إساف ونائلة وهبل ولباسهم والاحجار التي بها صنعوا أو يدخل مغايرات في شخصية هبل فليس في القصة أنه تمثال إنسان فقد يجوز لقارىء أن يستحسب انه حية او تمثال ثعبان أو تمثال كلب ولا يمنع ذلك مانع من مادية الحكاية نفسها وكل هذه الاستحسابات قد تغير شكل الدين كما رضيناه في الفقرة السالفة أو قد تضيف إليه تفصيلا وبيانا، مثلا تقدير ثعبانية هبل لايتناقض مع الدين الذي رضيناه أساسا للحكاية ولكن لو قدر قارىء ان هبل مؤمن بالله تعالى ورجل مسلم لكان ذلك مخالفا كل المخالفة لما رضيناه ولكان القائل به زاعما للحكاية وشخصياتها دينا آخر وللزمه ان يستدل عليه كما فعلنا من قبل وذلك الاستدلال هو تبيين زوال التناقض بين الشخصيات في علاقاتها وذلك لا يزول لان إسلام هبل في تلك القراءة البهتانية يتناقض مع الدور المسند اليه وهو تلقي الهدايا وحفظها مما نحر للصنمين، ولو زعمنا أن قارئا آخر أقام قراءته على القول بأن هبل هو الولد الاكبر لله عند الجاهليين وأن إسافا ونائلة ولداه الصغيران لاحتاج الى الاستدلال على الاوضاع التي جعلت للثلاثة في البيت الحرام على مذهب الجاهلي ولاحتاج الى بيان سر اندماج النحر في المنظومة الصنمية : أعني ان يبين موقع دور عبد المطلب الوظيفي وأبنائه وما حول ذلك من هذه الادوار وفي ذلك يبين الغرض السري والعلني من اعمال عبد المطلب والغرض العلني معروف هو نحر عاشر بنيه تقربا الى الله بطريقة المشركين عند إساف ونائلة وأما الغرض السري فيجب ان يكشفه القائل بالادوار السالفة الذكر وما وجب بيانه إلا لان التصرف الذي يمضي اليه عبد المطلب ديني أي قائم على دين يعتقده عبد المطلب والغرض السري هو ما استجاب الى ذلك الدين ولو كان هذا التصرف الديني طبيعيا كالركوع لله تعالى لما تساءلنا عن غرض سري ولكنه ليس طبيعيا بل انه مناقض للفطرة فنحر الولد شكرا لله أمام الالهة يتنافى مع الشرع الطبيعي ولذلك فعامله يستجيب بإيقاع الغرض العلني وهو الشكر لغرض سري لانراه إلا في رغبة التعويض عن ذنب عمل في حق الالاه الغائب ويراد تمتيع أولاده به وقد تختلف الاقوال في سبب غيبة الالاه في حكم الدين الجاهلي ولكنه في القصة غائب لايحضر وإنما يتعامل مع أولاده وخازنهم كما قدمنا وعندنا اعتقاد هو ان الدين الجاهلي قائم على اعتقاد **موت الاله** بسبب من الاسباب الانسانية **وأن أعمال الفداء كما هي مبينة في حكاية عبد المطلب ليست الا ممرا منطقيا من ممرات حكاية أولها القول بموت الالاه وبالولد له** ونظن ان كل الثقافات والاديان المنكرة للقرآن الكريم قائلة بتلك الحكاية وأنها ساكنة فيها وتظهر أحيانا صريحة في فلسفات صرح قوالوها بموت الالاه. ونظن ان هذا التقدير لا يتناسب مع زعم هذا القارىء الا إن جاء بما يجيز اختلاف أوضاع الابناء في البيت الحرام في العهد الجاهلي. والمنطقي ان لا يذهب الى اعتقاد ادوار وعلاقات شرعية بين الشخصيات إن كان ذلك يجر الى مفازات اعتبارية لاتنتهي، ولا يفوتنا هنا أن نلمح الى شيء سنفصل فيه القول من بعد هو ان الاستدلال على صلاح الاستحساب الشرعي العلاقي بين الشخصيات ينبغي ان يكون متناسبا مع أوضاع حكائية مستوجبة بالشعيرة الجاهلية نفسها، شعيرة النحر للآلهة وقد تقدم أن الاوضاع المستوجبة هي أوضاع غيبة الالاه ذي الاولاد وسبب ذلك وهناك الاوضاع المستلزمة وهي ما يترتب على قبول الفدية أو رفضها من أوضاع حكائية أخرى وهذا سنرجع اليه، ويبدو واضحا ان القول ببنوة هبل لله في الدين الجاهلي لا تستقيم مع أوضاع حكاية عبد المطلب فالابن الاكبر لا يستحق ان يترك ليذبح عند أقدام الولدين الصغيرين، و لا يستقيم الامر على قول آخر هو القول بوصاية هبل عليهما اي بالقول بهبل الوصي وهو قول يقوم على حكاية سابقة عن غيبة الالاه الاب في الدين الجاهلي وأنه أوصى هبل بالاشراف على ولديه فإن قيام هبل في البيت والولدين خارجه يتناقض مع القول بالوصاية ولو كانت لكان الولدان في البيت والوصي حاجبا يتلقى الفدية من المذنبين المشاركين في الموجب لغيبة الالاه الاب في الدين الجاهلي، ولو كان اخاهما الكبير لكانا معه في البيت إذن لايمكن اتخاذ هذه الاوضاع القانونية واستحسابها دون ان تنتفض جهات من الحكاية تستعصي على الدخول فيها. من الجائز ان يزعم أحد القارئين السالفي الذكر فيقول إن هبل ذو دور قانوني هو الوصي وان قيام الولدين في مكان أقل شرفا من البيت راجع لا الى عيب في الاسناد القانوني للادوار ولكن الى دور آخر يلعبانه هو القيام على ثأر أبيهما أو الانتقام الشخصي من المذنبين بمنعهم من الارتواء من بئر زمزم وانهما الرادمان للبئر.. الخ، هذا كله قد يؤدي الى تصديق الاسنادات القانونية المذكورة ولكن عيبه أنه جائز مثله في كل اسناد معيب كإسناد الاخ الاكبر أو إسناد النائب أو إسناد المبلغ، الخ وعندنا ان الاسنادات الصحيحة هي التي تستقر دون تعليلات حكائية مؤيدة لاتنفد. ومثل هذا نلحظه في الاسناد القانوني الذي وضعنا من قبل والذي ينكشف به الدين الجاهلي والذي أساسه : القول بالالاه الاب الغائب بذنب موجب لذلك من الانسان والقول بالولدين الوارثين المطالبين بالثأر، ثأر الاب القتيل والقول بالخازن هبل والقول بـالانسان المذنب[1] وبلغة أخرى نقول : *إن الدين الجاهلي يقوم على القول بالولد للالاه بل بالولدين الانثى والذكر إساف ونائلة وبأن*

الانسان قتل الالاه الاب وأن الالاهين الوارثين صالحا الانسان بشرط أداء الفدية لهما والطاعة. هذه هي الرواية القرشية للدين الجاهلي ولا تخالف إلا في التفاصيل روايات الجاهليين الآخرين كالذين يجعلون له بنتا كاللات ومناة والعزى أو ولدا ذكرا كيغوث ويعوق.. الخ. هذه الروايات المختلفة في التفاصيل الولادية : بنت وابن، ابن، بنت، ليست الا روايات لدين واحد يخرج الى الواقع العباري في انماط مختلفة المظاهر لا المباطن وإن كان القدماء اختلفوا في الوارث على دينهم الجاهلي الفاسد في البلاد العربية أو غيرها ممن كانوا مشركين يؤمنون بالاب الالاه والورثة من الآلهة فإن المحدثين من أهل الثقافات المناهضة لكتاب الله العزيز وللمحمدية المستخلصة منه قائلون بموت الالاه وبأبوته وبالوراثة الالاهية ولكنهم يقولون ذلك على سبيل مجازي كنائي خفي مضمر في القول الثقافي التصوري ويعلم أنه كذلك إن علم أنه قول ينكر تأثير الله تعالى في الظواهر ويتقدم عادا نفسه قادرا على تفسيرها دون توكل عليه وفي استقلال عنه وما كان ذلك ليكون لوكان المفكر لايؤمن بحكاية موت الالاه وبأبوته فلما آمن بذلك في سره مضى الى وجوب تنظيم العلاقة بينه وبين الورثة من الآلهة وإن كان الجاهلي العربي القرشي نظمها على سبيل المصالحة بالفداء ونظمها الكنسيون على سبيل تنازل الابن عن حقه الثأري بوسيلة الانتحار فخلصهم من الذنب بذلك.

والمقصود من هذا كله ان أسباب السلوك البشري قديما وحديثا تختلف في الالبسة ولكنها تتفق في أمر واحد هو التخلص من ذنب القتل وهو ذنب وهمي أساسه الحكاية الشيطانية المشار اليها قبل. ويمكن فصل دين الحق عن الثقافات الجاهلية القديمة والحديثة بأمر واحد هو الفصل بين معنى الالاه ومعنى الاب فلا فصل بينهما في الاديان الجاهلية القديمة والحديثة وليس بين معناهما جامع في دين الحق فالالاه فيه ليس أبا، لم يلد ولم يولد وليس زوجا والاب فيه مخلوق من مخلوقي ومخلوقات الالاه الصمد الحي القيوم الذي لا يموت. وكل ما خالف القرآن الكريم فيه قول بالاب وانما يختلف القائلون بالاب الالاه في الموقف من الابن أو الابناء بعد الذنب، ذنب القتل قتل الالاه الاب المتوهم السري. ولذلك اختلف الناس جميعا بين مؤمنين مسلمين قرآنيين من جهة وجاهليين مختلفي العبارات متفقين على القول بأبوة الالاه وإلاهية الاب وعلى القول بالولد وإن اختلفوا في عدده ونوعه والصلة به أو غطوا ذلك باسم جذاب يتغير من زمن الى زمن.

المعنى والقصة :

ما تقدم كله ليس إلا بحثا عن القصة الاولى التي تؤدي نهايتها الى قصة عبد المطلب وعن القصة الثالثة التي تكون قصة عبد المطلب بداية لها او تكون مدخلا لها بشكل من الاشكال. حين نكتشف القصتين المحيطتين نكون قد اكتشفنا معنى الحكاية وما يقال عن الحكاية المطلبية يقال عن الجملة فمعناها هو قصتها التي تكون فيها تلك الجملة حادثا من حوادثها، وفي هذا الخصوص يجوز ان يستخرج الباحث بدايات كثيرة ونهايات كثيرة ولكن المنطقي المقبول منها هو الذي تصير به العلاقات الشرعية او القانونية بينة في الحكاية المفككة ويحتاج الباحث الى دراية بالمفاصل التوصيلية ليربط بها الاول بما يتبعه ويكفي ان نذكر هنا **العلاقات المفصلية بين حكاية أوديب وحكاية عبد المطلب وحكاية جيز وكري** : الحكاية الاولى تحكي الذنب وقصته والثانية تحكي الاداء والاستنكاب Le sacrifice بالابن والثالثة تحكي الاداء والاستنكاب بالذات ولو استدللنا بحجج أخرى لذهبنا الى وضع حكاية جيزوكري في موضع الامتداد المتصل بحكاية عبد المطلب ولما جعلناها في موقع الممكن الحكائي المماثل لحكاية عبد المطلب، تختلف الحجج بحسب مقدمات المحتجين فمنهم من يعد استنكاب النفس كما هو موصوف في حكاية جيزوكري بمثابة الثمن الملائم المدفوع من البطل ثمنا للذنب والى هذا ذهبنا فجعلنا الحكاية عوضا بنائيا عن حكاية عبد المطلب ومن المحتجين من يمضي الى أن «البطل» لا يذهب الى استنكاب النفس الا بعد أن يفشل في إرضاء مراجعه المربية باستنكاب الابن أو الاهل او المال والارقاء أو غير ذلك مما ليس كالذات

- ومن الواجب ان نذكر هنا أن الربط بين الحكايات الثلاثة كما هو مبسوط هنا ليس إلا تعبيرا عن قراءة قارىء يعتقد **دينا** ينكر ان تكون العلاقات بين الالاه والمذنب مضبوطة بشعائر كتلك الموصوفة في الحكايات الثلاثة. ذلك القارىء يعتقد ان تلك الحكايات تصف حال المشرك المذنب الذي يؤدي ثمن ذنوبه ويجهل دين الحق الذي ليس فيه بين الالاه والعبد مكان لثمن ذنوب أو استنكاب وانما فيه بينهما علاقة استغفار من العبد ومغفرة من الرب. هذا القارىء يضفي على جيزوكري صفة المشرك وعلى عبد المطلب وأوديب الصفة نفسها وتلك الصفة هي التي تمكنه من الربط، أما لو قرأ قراءة الكنائسيين فجعل لجيزوكري صفة الولد [2] وجعل للالاه صفة الاب فسيكون مضطرا الى الاعراض عن العلاقات بين الحكايات الثلاثة والى الاعراب عن موقف ليس فيه إلا إعادة لموقف جيزوكري نفسه في الحكاية فهو هنالك مدع دعوى الالاهية لابيه ومدع أنه مبعوث أبيه لتخليص الناس الذين يخاطبهم ولن يخرج هذا القارىء عن ان يكون ممثلا لجيزوكري نفسه ولذلك نقول إن القارىء الكنائسي هو جيزوكري القارىء الذي يقرأ حكاية جيزوكري المقروء ولا فائدة ترجى من هذا القارىء لانه لن يفعل أكثر من تأييد المواقف الجيزوية في الحكاية والحال ان المراد هو تفسير تلك المواقف لا تأييدها، ولان هذا القارىء لا يفرق بين الاسباب الحقيقية الداعية الى التصرف الجيزوي وبين أسبابه المعلنة في الخطاب الجيزوي المصاحب للتصرف المذكور، يدل على ذلك ان لو استمعنا الى قارىء آخر يختلف عن القارىء الكنائسي في القول عن نية الباعث فيجعل للالاه صفة الاب المحارب، لا المسالم كما هو حال الاوضاع القانونية في التأويل الكنائسي، لو فعلنا ذلك لاكتشفنا ان هذا القارىء يعتقد ان جيزوكري مبعوث من الاب ليعاقب المذنبين وينتقم منهم وسيقيم تأويله على هذا الاصل ومن الحق ان يقال ان هذا القارىء سيربط حكاية جيزوكري بحكايات أخرى سابقة ولاحقة تختلف اتجاهها عن حكايات أخرى يربطها بها القارىء الكنائسي.

ولكن القارىء الكنائسي المذكور والقارىء

المحارب للابن والاب لن يذهبا أبدا الى الربط بين الحكايات الثلاث كما فعلنا لسبب بسيط هو أن ذلك الربط يستوجب إنكار الترادف بين الالاه والاب وإنكار الترادف بين الرسول والابن وإنكار الترادف بين الشفاعة والاستنكاب الذاتي أو الغيري باسم التخليص ويستوجب ان يكون القارىء مخالفا في عقائده الاولى او دينه دين جيزوكري ودين عبد المطلب ودين أوديب وأن يكون منتقدا ذلك الدين معارضا له وان يكون ممثلا للدين الذي يوصف نقيضه عند أبطال الحكايات الثلاث.

وإن كان سلف لنا أن قلنا إن القارىء الثالث محارب للاب والابن فكمال ذلك ان يقال ان القارىء الكنائسي مسالم للاب والابن ولكنهما معا محاربان للالاه اذ رادفا معناه بمعنى الاب ومحاربان للرسول لما رادفا معنى اسمه بمعنى الابن ومحاربان للقارىء الاول الذي لايعترف بالالهية الاب وبأبوة الالاه ولا ببنوة من يدعي البنوة لله تعالى عن الولد، والمقصود من هذا كله أن معنى الحكاية هو موضعها من حكايات لاحقة وسابقة وان ذلك الموضع وتلك الحكايات تختلف بحسب دين القارىء

الـهـوامـش

ملاحظة : يوصف عبد المطلب في الحكاية المروية عنه في سيرة ابن اسحاق وصفا شركيا ولذلك لا علاقة لهذه الشخصية بمسيّها فى الثقافة الشعبية.

1) مع ما ذكرناه عن موانع اسناد دور الوصي الى هبل، الوصي على الولدين فإن هناك دوافع تؤكد ان لا تناقض بين الخازن والوصي.

2) لانعترف بترادف شخصياني بين جيزوكري او يسوع المعروفة قصته في كتب الكنائس وبين عيسى بن مريم القرآني فهما شخصيتان مختلفتان

من منظور تاريخ العلم :

إسهام مفكري المغرب والاندلس في تكوين علم الفلك الحديث

سالم يفوت *

مدخل

نوعان من الدارسين اهتما بدراسة العلم العربي :

أولهما : المستشرقون. ووجهة نظر أغلبهم تتلخص في أن دور المجهود العربي في تاريخ العلم جزئي وهامشي، لان قيمته تنحصر، أساسا، في نقل النصوص اليونانية والحفاظ عليها في ترجمتها العربية وحدها، مما يعني أن ذلك الدور كان دور حراسة العلم اليوناني من الضياع، وتتميمه أحيانا، نظرية ومنهجا. هذا فضلا عن أن ما قدمه علماء العرب، شأنهم شأن كل العلماء غير الاوروبيين، كعلماء الصين القديمة ومصر وبابل... من مآثر، لم يؤثر قط في تاريخ العلم، والذي يظل بالنسبة لهذا الاعتقاد، امتدادا «للمعجزة اليونانية».

صحيح إن للمستشرقين، في الكشف عن تاريخ العلوم عند العرب، فضلا عظيما يعرفه لهم كل من له اطلاع في هذا المجال، باعتبارهم تناولوا بالدرس والتحقيق نصوصه وقارنوا بينها وبين أصولها اليونانية وتعقبوا تأثيرها في أوروبا في العصر الوسيط وأوائل العصر الحديث[1]

إلا أن الاعتقاد بأن العلم الكلاسيكي هو في جوهره أوروبي، والتعامل مع الاسهامات العلمية غير الاوروبية من منظار مركز على أوروبا يجعلهم يميلون الى اعتباره ركاما من

أستاذ الفلسفة بكلية الآداب ـ الرباط

الشروح والتعليقات والاعمال السطحية التي لا تحيد عن دائرة ما خلفته الجهود العلمية اليونانية التي هي، في نظر العديد من مؤرخي العلم الصانع المباشر للنهضة العلمية الحديثة. ويؤدي ذلك الى تنحية العلم العربي عن تاريخ العلوم واعتباره جزءا من التراث العربي الاسلامي في العصر الوسيط وكأنه غير ذي أثر ملحوظ على العلم الكلاسيكي باعتباره ظل مجرد اجترار للعلم اليوناني يعتمد عليه أشد الاعتماد دون أن يكون مساويا له في قيمته، كما ذهب الى ذلك «بيير دوهام» [2] وباعتباره أيضا لا يعني بالاسس النظرية، بل يعني بأهداف عملية يجعل رواده أرباب صنائع يحاولون اتقان قواعد صناعتهم، بينما رواد العلم اليوناني ثم الغربي، هم فلاسفة أصبحوا علماء [1].

هذا المفهوم للعلم العربي خاصة والعلم الشرقي عامة يستند الى ايديولوجيا أفرزها القرن الثامن عشر تقوم على الاعتقاد في تفوق «الفلسفة الطبيعية الغربية» على «الحكمة الشرقية» كما يظهر ذلك على سبيل المثال في «الرسائل الفارسية» لمونتسكيو [4].

ثانيهما، مؤرخو العلم العرب، وغالبا ما يرتمون في تقريظية وتمجيدية تذهب أحيانا الى حد الجزم، بموافقة الاختراعات والنظريات العلمية العصرية لما قال به العلماء المسلمون في العصر الذهبي، لاغين بذلك التاريخ من الحساب ومضحين بكل بعد تاريخي له. فهم لا يولون عناية لتحليل البنية المعرفية للمفاهيم المؤرخ لها.

وما يؤخذ على هاتين الفئتين معا هو أنهما تجتثان تاريخ العلم العربي من سياقه العام، وهو تاريخ العلم، اما باعتباره خزانا لكل الحقائق التي يعيش عليها العلم الحديث، ومصدر تقدمه، مثلما يروج لذلك الخطاب التمجيدي والتقريظي، أو بوصفه ركاما من الشروح والتعليقات والاعمال السطحية المتطفلة على تاريخ العلم، مثلما يميل الى الترويج لذلك الخطاب الاستشراقي.

وما سنحاوله، بالذات، في عملنا هذا، هو النظر الى مساهمة العلماء الاندلسيين في تقدم العلم عامة، من منظور موضوعي يجتنب الحنينية المتشنجة الطاغية على تواريخ العلوم المتداولة لدينا، ما عدا القليل منها، كما يجتنب المواقف المهمشة للعلم العربي، والتي تعج بها القراءات الاستشراقية المتمحورة على أوروبا ولن يتأتى لنا ذلك الا بسلوك طريق التحليل الابستملوجي المؤكد على الطابع البنيوي للممارسة النظرية للعلم، وذلك بإعادة بناء الوقائع التاريخية العلمية وإعادة تركيب البنيات النظرية لادراك الاسلوب العقلي للمعرفة العلمية وللوقوف على نمط معقوليتها.

وسوف نركز اهتمامنا على جانب من العلم العربي، هو علم الفلك، وفي الاندلس بالذات، متسائلين عما إذا كان نقد بعض علماء الفلك الاندلسيين لعلم الفلك البطليموسي ولكتاب «المجسطي» قد ساهم فعلا في نشأة العلم الحديث ؟

النظام العلمي الارسطي وتجديدات بطليموس

تلعب نظرية العناصر دورا مركزيا في الفيزياء الارسطية، فلقد ظل أرسطو وفيا للنظرية الانباذوقلية (نسبة الى أنباذوقليس) القائلة بوجود عناصر أربعة هي التراب والماء والهواء والنار. إلا أنه بجانب العناصر الاربعة، تحدث أرسطو عن عنصر خامس سماه «الاثير»، من صفاته أنه غير قابل للفساد، منه تتكون الاجرام السماوية. وينتج عن ذلك ان العالم السماوي يتكون من مادة مخالفة لتلك التي يتكون منها العالم الارضي، أو عالم ما تحت القمر. وهذا ما يجعل حركات كل منهما مخالفة لحركات الاخر [5]. الحركات الطبيعية لكل منهما محددة بالمادة المكونة له. فبينما نجد حركات العالم السماوي دائرية ومنتظمة وخالدة، تظل الحركة في عالم ما تحت القمر حركة تتجه من أعلى الى أسفل أو من أسفل الى أعلى؛ لأن العالم الارضي به «أمكنة طبيعية»، كل عنصر يشتاق الى مكانه حسب ثقله أو خفته.

توجد الارض في مركز الكون، وحولها توجد طبقات الماء والهواء والنار، ولكل عنصر مكانه الطبيعي الخاص به. مجموع هذه الطبقات يكون عالم ما تحت القمر، وراءها يوجد عالم الاثير غير القابل للفساد، والكرات السماوية. والفلك الادنى هو كرة القمر. أما الفلك الاقصى فهو فلك النجوم الثوابت؛ جميعها تدور حول الارض التي لا تتحرك.

الكون الارسطي وحيد ومحدود لا يوجد سواه، ولا وجود لعوالم متعددة خارجه، حتى الخلاء غير موجود لان السماء الاخيرة حد مطلق لا شيء وراءها. ويعتقد أرسطو أن الكون بكامله يوجد داخل فلك النجوم المملوء بالمادة [6].

توجد الارض في مركز الكون، أي في نقطة تبعد بعدا متساويا عما يحيط بها.

أول كتاب تضمن اقتراحات ترمي الى تعديل النظام الفلكي واصلاحه، دون الخروج عن إطاره وعن ثوابته، هو كتاب «المجسطي» «لكلود بطليموس» (90-168 م) قمة علم الفلك القديم.

فقد كان أرسطو اخر ممثل للمرحلة الهيلينية، في الفكر اليوناني، في الفلسفة والعلم؛ سادت أفكاره قرابة عشرين قرنا من الزمان دون أن يعني ذلك أنها لم تتعرض لاضافات وانتقادات وتنقيحات. إذ بعد حملات «الاسكندر المقدوني» وانتشار الفكر الفلسفي اليوناني بالمشرق، خصوصا في الاسكندرية، عرف هذا الفكر انتعاشا جديدا، كما عرفت الارسطية إضافات وتعديلات وشروحا جديدة، أهمها تلك التي وضعها بطليموس.

ولابد، في هذا المضمار، من الادلاء بالملاحظات التالية :

من سمات المرحلة العلمية الهيلينية انها مرحلة كيفية تهتم أكثر ما تهتم بتقديم أوصاف للاشياء، وإبراز خصائصها الكيفية.

أما المرحلة الهيلينستية في العلم، فقد كانت أقل ارتباطا بالفلسفة، أعطى العلم فيها أهمية أكبر للرياضيات، وللتعبير العددي الكمي. فالفلكيون الهيلينستيون الذين ظهر كبارهم بعد قرنين من وفاة أرسطو، أصبحوا يقيسون ويصنفون النجوم ويولون عناية كبرى لضبط المواقيت

والمواقع الفلكية، وهو أمر لم نعثر عليه لدى أرسطو الذي كانت تهمه نسقية أفكاره وتماسكها الفلسفي، وانسجام جانبها الفيزيائي مع جانبها الكوسمولوجي.

والحقيقة أن هذين الاختيارين، لم يولدا مع أرسطو ثم بعد، بل هما اتجاهان عرفهما البحث الفلكي في اليونان. فقد كان هناك اتجاهان في الدراسة الفلكية اليونانية : أحدهما اتجاه فلكي بحث يمكن اعتباره اتجاها رياضيا، يعتمد الرياضيات كالحساب والهندسة ولا يسأل عن الاسباب والعلل كما لا يسأل عن طبيعة أو ماهية الاجسام المدروسة. وهو يقرر أن بالامكان انتاج نفس الظواهر بأكثر من طريقة.

أما الاتجاه الاخر، فهو فيزيائي، يمكن اعتباره اتجاها كوسمولوجيا يهتم بماهية السماء والنجوم وقواها. كما يهتم بشكل الاجرام وحجمها ونظامها. ويحاول ايضا تحديد العلة أو القوة التي تنتج معلولا معينا. هذا هو اتجاه أرسطو. أما بطليموس، فواضح من كتاب المجسطي أنه يسير على نهج الفلكيين الرياضيين. فهو يهتم بانقاذ الظواهر مختارا الفرضية الرياضية التي تمنح حركات الاجرام السماوية بساطة (7).

ويذهب أحد شراح أرسطو، في القرن السادس الميلادي، الى أن الاتجاه الرياضي كان هو مبدأ أفلاطون الذي انطلق من مبدأ أن حركات الاجرام السماوية دائرية ومنتظمة ودائمة الانتظام، لهذا فهو قد وضع للرياضيين المشكلة التالية : أي حركات دائرية ومنتظمة ودائمة الانتظام يجب افتراضها حتى يمكن انقاذ الظواهر الفلكية ؟(8).

إذن تعامل العلماء الهيلينستيون، بما فيهم بطليموس، مع المشاكل الفلكية التي طرحها أرسطو تعاملا رياضيا بالاساس. وقد تجلى ذلك في محاولة ترميم وإصلاح الفلك الارسطي قصد التغلب على عدم الضبط الحسابي الذي يطبعه، مما أدى الى ظهور نوع من الفصل والتمييز بين علم الفلك كأداة رياضية حسابية، والنظرة الفلسفية للكون أو الكوسمولوجيا. وقد كان ذلك التمييز سابقة هامة مهدت الطريق أمام العلماء الاوروبيين في العصر الوسيط، وأما العرب كي يدخلوا تنقيحات وإصلاحات على الفلك الارسطي.

عاش بطليموس في ظل الامبراطورية الرومانية التي بسطت هيمنتها على العالم القديم، بما في ذلك مصر، لكن المكونات الثقافية لهذا العالم كانت ما تزال، في أغلبها، إغريقية، ممتزجة ببعض الثقافات المحلية، أي هيلنستية. وقد أشرنا، انفا، الى ان العلم الهيلينستي علم اتسم بجعل الفلك فرعا رياضيا صرفا، وهذا بالفعل ما قام به بطليموس الذي ألف كتابا سماه **المجموع الرياضي الاكبر**، وهو باليونانية، واسمه الاصلي بها Megisté Syntaxis والعرب احتفظوا من هذا الاسم الاصلي بكلمة «الاكبر» أي **المجسطي**، وأصبحت تطلق على الكتاب ككل (9).

يقوم نظام بطليموس على نظام أرسطو، مع محاولة ترميمه وجعله أكثر مرونة وانطباقا على الوقائع. لذا أدت كثرة الاضافات التي أدخلها بطليموس على نظام أرسطو الى أن اتسم هذا الاخير بتعقيد بالغ. تصور أرسطو، انطلاقا من قوله بأن الارض توجد في مركز الكون، أن المدارات التي ترسمها الكواكب حولها، دائرية منتظمة لا توقف فيها، أو خلل، أو تراجع. وقد وقع اختيار أرسطو على تشبيه المدارات الفلكية بالدوائر، لأن الدائرة في نظره أكمل الاشكال الهندسية. غير أن هذا الاعتقاد الفلسفي بدا، فيما بعد، غير كاف في تصوير الوقائع بدقة. فعلاوة على ظاهرة لاحظها علماء الفلك والمتمثلة في كون الكواكب في دورانه حول الارض يبدو أحيانا وكأنه قد توقف عن الدوران، أو كأنه صار يسير في عكس اتجاه مساره ـ لوحظ أيضا أن الكواكب في دورانها حول الارض، لا تسير بسرعة ثابتة ومنتظمة. ويعني هذا أن الارض لا توجد في مركز الكون بالضبط، والا لم تبد بعض الكواكب ـ والشمس واحدة منها ـ احيانا قريبة جدا من الارض، وأحيانا أخرى بعيدة؛ ومن أجل جعل الحركة بكاملها مطابقة للملاحظة، اقترح بطليموس فكرة أن الكوكب في دورانه حول الارض يرسم دوائر صغرى لولبية تشكل مجتمعة مداره الاكبر؛ فهو لا يسير بحركة مستقيمة متواصلة، بل بحركة لولبية راسما بذلك دوائر صغرى متصلة الحلقات تلتقي بدايتها بنهايتها، مكونة في مجموعها المدار الفلكي. هذه الدوائر الصغرى أطلق عليها اسم أفلاك التدوير Epicycles.

غير أن بطليموس لم يصرح بشيء يذكر في مؤلفاته حول معرفة ما اذا كانت دوائر الاسناد وأفلاك التدوير توجد وجودا واقعيا في السماء. لكن الراجح ان نظامه لم يكن يمثل في عينيه سوى نموذج رياضي للكون، وليس وصفا حقيقيا له، نموذج يسمح «بانقاذ الظواهر» وتقديم معادلات تتيح توقع نتائج التجربة. وقد اعتمد بطليموس هذه النظرية بغية اجتناب نقائص الفلك الارسطي، مما أعطى نظامه سمة جعلته يبدو بالغ التعقيد والتشابك الى حد أن كثيرا من المثقفين شكوا في كون هذا النظام ذي الدوائر العديدة، والمتداخلة يعكس حقيقة ما يجري في السماء. ويحكي أن «ألفونص العاشر» ملك قشتالة في اسبانيا، وكان على اطلاع واسع بعلم عصره حتى لقب بالحكيم، شك في القرن الثالث عشر في صلاحية نظام بطليموس، وقال متهكما : «لو أن الباري تعالى استشارني قبل أن يشرع في خلق العالم، لأشرت عليه بنظام فلكي أكثر بساطة»(10).

موقف مفكري المغرب والاندلس من النظام البطليموسي

سوف نقصر كلامنا على ثلاثة من هؤلاء وهم : ابن طفيل وابن رشد ونور الدين البطروجي. ومبرر هذا الاختيار أن الثلاثة بلوروا في الغرب الاسلامي تقليدا معاديا لبطليموس ولعلم الفلك «التعاليمي»، هذا في الوقت الذي ظل فيه موقف أحد أقطاب الفكر الفلسفي في الاندلس، وهو ابن باجة، غامضا في صلته بالتقليد البطليموسي.

فقد جاء في احدى رسائله : «أما الزرقالة ابراهيم بن يحيى الاندلسي، فلم يقع قط في طريق صناعة الهيئة... على أمرها، فهو يقول بحسب سوانحه ولوائحه فتضطرب أقواله فيما لا معنى له. ثم إنه بعد ذلك ذهب عليه معنى من معانيها هو كالمبدأ فيها، وذلك معنى وسط الكوكب، فانه يعتقد فيه أنه النور الذي يحوزه مبدأ ما كأنك قلت مثلا رأس الحمل والنقطة التي عليها يلقى الفلك المائل الخط الخارج من

مركز الفلك الخارج المركز الى مركز الكواكب. وهو يكرر هذا المعنى ويردده ويرى أنه من المبادىء الأول التي لا ريب فيها، فهو لذلك لا يزال يناقض بطليموس في أكثر ما ذهب اليه. وهذا رأي وقع فيه من تقدمه، واني لاعجب من وقوع ابن الهيثم على وضوحه، فانك ان آثرت الوقوف على ما حكيته لك فاقرأ مقالته المعروفة **بالشكوك على بطليموس** في استخراج ما بين المركزين في كوكب الزهرة وعطارد يتبين لك ما ذكرته، واذا تأملت تلك المقالة وضح لك من امر ابن الهيثم أنه لم يقرأ الصناعة الا من أسهل الطرق... وأنه لم يكن من أهل هذه الصناعة القائمين بها، وأنه أبعد عنها من الزرقالة بكثير» [11].

تمثل الرسالة التي استقينا منها هذا النص، الشهادة الوحيدة التي نقلت الينا تطور فكر ابن باجة، وتعاقب اهتماماته العلمية. نقف في القسم الاول منها على نقد ابن باجة لابراهيم بن يحيى الاندلسي التعاليمي المعروف بالزرقالة، وعلى نقد لابن الهيثم في مسألة من مسائل علم الفلك. وهذا ما جعل البعض يستنتج من النقدين انتصار ابن باجة لبطليموس، خلافا لما يحكى عن ابن طفيل وما نعثر عليه لدى ابن رشد في نقده لبطليموس خصوصا في **مقالة اللام من تفسير ما بعد الطبيعة** [12].

والجدير بالاشارة هنا أن نقده لابن الهيثم لا يكشف في هذه الرسالة عن مرجعيته. فقد انتقد ابن الهيثم علم الفلك البطليموسي من خلال بعض نقط غموضه وضعفه [13]، وهو ما استنتج منه بعض الدارسين أن ابن باجة مناصر لبطليموس.

وهو نفس النقد الذي يوجهه للزرقالة. والملاحظ أن اقطاب العلم والفلسفة بالاندلس، والذين ظهروا بعد ابن باجة اعتنقوا الاتجاه الكوسمولوجي. ورغم ما تنقله المصادر **(وفيات الاعيان** لابن خلكان، **المعجب** للمراكشي) من ان ابن طفيل «قرأ على جماعة من المتحققين لعلم الفلسفة، منهم أبو بكر بن الصائغ وغيره»، وأن لهذا الاخير اراء مبتكرة في علم الفلك جوهرها نقد الفلك البطليموسي، فان ابن طفيل يؤكد في مدخل **حي بن يقظان** بأنه لم يلق شخصه، ولا عثر على تأليف من تآليف من عاصره ويوصف بأنه في درجته.

إن ابن طفيل هو الذي اقترح على تلميذه البطروجي كتابة نقد لاراء بطليموس في الفلك. والبطروجي من أهل النصف الثاني من القرن 12.

كان ابن طفيل من أطباء البلاط الموحدي بمراكش، وكان طبيبا ووزيرا لابي يعقوب يوسف الموحدي، وكان ماهرا في صناعة الطب والجراحة، توفي سنة 581.. حظي بصحبة الامير الموحدي الذي جعله من أقرب المقربين اليه، وبواسطته تعرف الامير على أبي الوليد ابن رشد الحفيد واستدعاه الى سكنى مراكش [14].

وفي مقالة اللام من تفسير ما بعد الطبيعة، وبمناسبة انتقاد ابن رشد للتعديلات التي أدخلها بطليموس على النظام الفلكي الارسطي، يذكر من بين ما يذكر أن لابن طفيل اراء ونظريات سديدة في هذا المضمار تكشف عن عدم تماسك الافتراضات التي أقحمها بطليموس في التصور الفلكي الارسطي.

وهذا ما يؤكد أن لابن طفيل دراسات وبحوثا معمقة في ميدان علم الفلك، خصوصا وأن أبا اسحاق نور الدين البطروجي، المشهور لدى اللاتين باسم Alpetragius يذهب في مقدمة كتابه **علم الهيئة** المفقود في أصله العربي الى أن القاضي أبا بكر ابن طفيل، شيخه وأستاذه، اهتدى الى نظام فلكي يستند الى مبادىء لا صلة لها بتلك التي بنى عليها بطليموس نظامه القائل بوجود أفلاك التدوير، وأنه كان يعد بتدوين كل ذلك في كتاب [15].

يعد البطروجي من علماء الاندلس الذين كان لهم أثر عظيم في الفكر الغربي، وهو من أهل النصف الثاني من القرن الثاني عشر الميلادي، ابتدع نظرية جديدة في حركات النجوم، ترجمها الى العبرية موسى بن طيبون سنة 657 هـ / 1259 م، ثم نقلها الى اللاتينية قالونيموس بن داود سنة 935 هـ / 1529 م، وطبعت بالبندقية بعد ذلك بسنتين [16]. وكان قد ترجمها الى اللاتينية قبل ذلك ميشيل سكوت M. Scot حوالي سنة 1217.

ويذهب بعض مؤرخي العلم الى أن نظرية البطروجي الفلكية، احيا بها نظرية أودكسوس Eudoxos في الافلاك المشتركة المركز، ولكن في صورة معدلة تعديلا عميقا[17]. وبها عارض تعاليم بطليموس «مسهما بذلك في وضعها موضع الشك، وفي الاعداد لتقويضها في المستقبل، على أن هذه التصورات كانت تعد عند معاصريه تحديدا إيجابيا هاما، بل لقد تحدثوا حينذاك عن علم الفلك الجديد»[18].

لذا أطلق عليه الكتاب اليهود اسم «هامرعيش» أي «مخلخل» النظرية الفلكية البطليموسية. ويمكن القول ان اتجاهه امتداد لاتجاه ابن رشد وابن طفيل، جوهره العودة الى نظام أرسطو.

هذا، وقد اعتقد بعض الدارسين أن البطروجي، في ثورته على بطليموس، لم يعمل سوى أن استعاد أفكارا سبق لابراهيم بن يحيى الزرقالة الاندلسي، وجابر بن أفلح الاشبيلي، أن طرحاها. ولعل ما أوحى لاولئك الدارسين، باعتقادهم ذلك، ما جاء على لسان البطروجي في مدخل كتابه **علم الهيئة** ما معناه : «جميع العلماء المحدثين الذين ظهروا بعد بطليموس، ساروا في ركابه ولم يجرؤ أي منهم على الخروج عنه ما عدا أبو إسحاق ابراهيم بن يحيى المشهور بالزرقالة الذي عارض رأيه حول حركة فلك النجوم الثوابت، وأبو محمد جابر بن الافلح الاشبيلي الذي عارض رأيه بخصوص نظام فلك الشمس والزهرة وعطارد، وانتقد بعض النقط الخاصة، في كتاب المجسطي، التي أخطأ فيها بطليموس مستدركا ما أمكن استدراكه وتصحيحه استنادا الى المبادىء التي انطلق منها بطليموس نفسه».

يتبين من هذا الكلام، والذي هو ترجمة من النص العبري لكتاب **علم الهيئة** الموجود مخطوطه بالاسكوريال [19]، أن البطروجي كان واعيا بتفرد انتقاده وتميزه عن ألوان النقد السابقة عليه والتي كان كتاب **المجسطي** هدفا لها. فالزرقالة وجابر بن الافلح انتقدا هذا الاخير من مرجعية بطليموسية، فكأن مرماهما كان هو «اصلاح المجسطي» وليس الخروج عنه. ونجد بالفعل ان كتاب جابر (المتوفى سنة 540 هـ / 1145 م) يسمى **«اصلاح المجسطي»**، كما أن الزرقالة (المتوفى سنة 493 هـ / 1099 م) وضع لوائحه الفلكية المشهورة «باللوائح الطليطلية استلهاما من

تعاليم بطليموس، جمع فيها نتائج الارصاد الفلكية التي أجراها هو وفلكيون اخرون عاشوا معه في طليطلة وترجمها جيرار الكريموني في القرن الثاني عشر الميلادي الى اللاتينية. يضاف الى هذا أن كتاب «الشكوك على بطليموس» للحسن بن الهيثم (المتوفى سنة 430 هـ / 1038 م) رغم ما قد يبدو من عنوانه من أنه كتاب يعلن الخروج عن بطليموس، فان مضمونه بطليموسي، ينحصر غرض صاحبه فيه، في اصلاح بطليموس وشرح مستغلقه. جاء في مقدمة الكتاب :

«الحق مطلوب لذاته، وكل مطلوب لذاته، فليس يعني طالبه غير وجوده، ووجود الحق صعب، والطريق اليه وعر... ولما نظرنا في كتب الرجل المشهور بالفضيلة.. أعني «بطليموس» وجدنا فيها علوما كثيرة، ولما خصمناها وميزناها.. وجدنا فيها مواضيع مشبهة وألفاظ بشعة ومعاني متناقضة.. إلا أنها يسيرة في جنب ما أصاب فيه من المعاني الصحيحة. ورأينا أن في الامساك عنها هضما للحق وتعديا عليه.. ووجدنا أولى الامور ذكر هذه المواضع واظهارها، ثم نجتهد بعد ذلك في سد خللها وتصحيح معانيها، ولسنا نذكر في هذه المقالة جميع الشكوك التي في كتبه...»[20].

هل نستنتج من هذا أن هجوم ابن باجة على ابن الهيثم والزرقالة وابن الافلح، كان هجوما على الاتجاه التعاليمي الذي كان يسعى الى انتقاد بطليموس لانقاذه وذلك بتعديل مواقفه وتصحيح ارائه استنادا الى معطيات الارصاد الفلكية ؟.

جاء في **دلالة الحائرين** لابن ميمون أن أبابكر الصائغ المعروف بابن باجة، كانت له ملاحظات قيمة ووجيهة على نظام بطليموس وأنه انتقده وأبان مواضع الضعف في المجسطي [21]. فهو كان يصدر في ملاحظاته على هذا الاخير من مرجعية أرسطية مما جعله يتهم افتراضات بطليموس بأنها تتناقض والمبادىء الفيزيائية ونظريات الحركة مثلما عرضها أرسطو في كتاب **الطبيعة وما بعد الطبيعة والسماء والآثار العلوية**. وهو ما فعله ابن رشد، كما سبق الذكر [22].

سواء صح هذا الاستنتاج أو لم يصح، فان ما هو أصح هو أن البطروجي، وبالنظر الى منتقدي المجسطي، «نقض نظرية بطليموس عن العالم من أساسها، وعارضه في أخص ارائه» [23] واقترح نظرية جديدة عرضها في كتابه **علم الهيئة**. قوامها أن جميع الافلاك تتحرك بقوة وحركة الفلك الاعلى، أي الفلك المحيط والذي هو فوق فلك النجوم الثوابت. وهي حركة تسير من الشرق الى الغرب. لكن بقدر ما يكون الفلك بعيدا عن الفلك الاسمى بقدر ما تكون حركته أقل سرعة، ويعود السبب في ذلك الى أن بعدها يجعلها تتلقى دفعا أقل من قبل الفلك المحيط والذي هو الفلك المحرك فتكون حركتها حركة بطيئة، مما يجعلها تبدو للملاحظ وكأنها **متوقفة ولا تواكب الركب**، مما يكون الانطباع أحيانا بأنها **تتراجع أو تتقهقر**. لجميع الكواكب أقطابها الخاصة المنحرفة عن قطب الفلك الاعلى. وفي نفس الوقت الذي يقوم فيه الكوكب بدورة تقوده من الشرق الى الغرب، يدور حول نفسه. ومن هاتين الحركتين الدورانيتين تتشكل حركة لولبية تجعل الكوكب ينحرف عن مساره شمالا وجنوبا. وهذا ما يكون الانطباع بوجود عدم تناسب في حركة الكوكب، وهو ما أدى الى افتراض بطليموس لوجود أفلاك التدوير والافلاك الخارجية المركز.

أما فيما يخص حركة عطارد والزهرة، فقد تبنى البطروجي رأي جابر بن الافلح الذي مفاده أن الكوكبين يوجدان في مدار أعلى من مدار الشمس.

تلك أهم الافكار الجديدة التي احتواها كتاب «**الهيئة**» للبطروجي والتي قال عنها بأنها أفكار لم يصل اليها بواسطة الملاحظات والارصاد الفلكية، بل عن طريق الحدس والالهام [24]. وبذلك أكد على معاداته للتقليد التعاليمي.

أحدث كتاب البطروجي زوبعة كبرى في عصره تجلت في أن العديد من المؤلفات الفلكية المعاصرة له سارت في ركابه. أبرزها كتاب «علم الهيئة» لاسحاق الاسرائيلي الطليطلي (أوائل القرن الرابع عشر الميلادي) والذي لقب فيه مؤلفه، البطروجي، بمزعزع نظرية الافلاك ومخلخل علم الفلك. ومن ملاحظاته على كتاب البطروجي أنه في حاجة الى أن يطور جانبه الحسابي والرياضي أكثر. ولعل هذا في رأيه ما يجعل علماء الفلك يفضلون الرّكون الى **المجسطي**.

ترجم كتاب **علم الهيئة** للبطروجي الى اللاتينية منذ وقت مبكر على يد ميشال سكوت سنة 1217، وهي الترجمة التي اعتمدها علماء العصر الوسيط الاوربّيين. كما ترجم الى اللاتينية من العبرية، سنة 1531 على يد ڤالونيموس ونشرت بالبندقية. والترجمتان العبرية واللاتينية موجودتان الى يومنا هذا.

ويذهب البعض الى أن «يوحنا كبلر» استوحى اكتشافه للافلاك الدائرية للكواكب من كتابات البطروجي[25]. وسواء صح ذلك أم لم يصح، فان كتابه يعتبر أقصى ما أثمرته الحضارة العربية بالمغرب والاندلس في مضمار نقد علم الفلك البطليموسي استلهاما من النظرية القائلة بنظام الكرات السماوية المتحدة المركز.

وخلاصة القول، حاول البطروجي (المتوفى سنة 601 هـ) أن يكمل مشروعا تبلور مع ابن رشد، بل ربما منذ ابن باجة، فقدم نظرية كوسمولوجية في علم الفلك، تنكر وجود حركة من الغرب الى الشرق لأيّ جرم من الاجرام السماوية، كما تسلم بوجود تسع كرات سماوية (بدل القول بثمان كرات كما اعتقد ابن رشد) تكون الكرة الاخيرة منها فلك الافلاك أو الفلك الأعلى. وقد ظل كتاب البطروجي الى عهد كوبرنيك مرجع المناوئين لاتجاه بطليموس والاخذين بالاتجاه الكوسمولوجي في العالم اللاتيني. وغالبا ما فضل الرشديون الايطاليون كتاب البطروجي على كتاب بطليموس.

ابن رشد وكتاب المجسطي

كان ابن رشد في المرحلة الاولى من حياته الفكرية معجبا ببطليموس وبكتابه في علم الهيئة الموسوم **بالمجسطي**. ويشهد على ذلك نصان مفقودان في أصلهما العربي.

أولهما : **مختصر المجسطي**.

والمرجح أنه ينتمي الى فترة المختصرات والجوامع، التي تقع بالتقريب بين سنتي 552 / 558 هـ. ويرجع ذلك في تقدير بعض الباحثين [26] الى أمرين :

الاول : ان ابن رشد، لم يعد من القائلين بالنظام الفلكي لبطليموس في مرحلة معينة من مراحل تطوره الفكري، وهي مرحلة لاحقة على فترة تأليف **مختصره** هذا حيث كان تلميذا لصاحب **المجسطي**.

والثاني، هو تشابه بناء **مختصر المجسطي**، وبناء مختصراته المنطقية وغيرها من المختصرات التي ترجع الى فترة مبكرة من حياته العلمية. هذا الى ما يمكن ان يدعى «روح التشاؤم» السائدة في المختصرات جميعا ولعلها السبب الذي جعل ابن رشد يميل الى الاكتفاء بما هو ضروري، إضافة الى العصر وملابساته. وفي هذا الصدد يمكن الاحالة الى التقديم الذي كتبه ابن رشد فيما قاله في اخر المقالة الاولى من مختصره في المنطق، وكذا الى ما حكاه «مونك» نقلا عن الترجمة العبرية لمختصر المجسطي، فيما قاله ابن رشد في اخر المقالة الاولى، حيث يؤكد اضطراره الى بيان الامور الضرورية أكثر للكمال الانساني، مقارنا حاله بحال الرجل الذي يرى النيران تلتهم بيته، فلا يرى الا انقاذ الاشياء النفيسة والامور الضرورية في حياته [27].

أما النص الثاني فهو : «**ما يحتاج اليه من كتاب أوقليدس في المجسطي**». ولعله من المؤلفات التي تنتمي كذلك الى فترة مبكرة من حياة **ابن رشد**، أعني الفترة التي كان ما يزال فيها معجبا بهيئة بطليموس. ويبدو من الورقات، المنسوبة لابن رشد ضمن مجموع مخطوط في «فهرست دو صلان» بالخزانة الوطنية بباريس (رقم 24558)، أنها أشبه ما تكون بورقات متبقية منه، خصوصا وأن مضمونها يتفق وعنوان المؤلف.

تقول بدايتها : «هذه الاشكال التي يجب أن تضاف الى الاكر حتى يفهم **المجسطي** على الحقيقة، وهي المثلثات من قسي كل قوس منها أصغر من نصف دائرة. غير أن بطليموس أخذ هذه المثلثات على أنها من خطوط مستقيمة...» [28].

وما لبث ابن رشد أن تراجع عن موقفه المناصر لبطليموس. يتجلى هذا في شرح فيلسوف قرطبة لكتاب «**في السماء**» لأرسطو. وهو شرح يقدم فيه مشروع تفكيره في كيف تكون النظرية الفلكية؛ يأتي بعد الجوامع والتلخيص، أي جوامع وتلخيص **السماء والعالم** [29]. ويوجد جزء منه مخطوطا بالمكتبة الوطنية بباريس. أما الاجزاء الاخرى فهي مفقودة. كما توجد له ترجمة لاتينية [30].

يتجه نقد ابن رشد أساسا لبطليموس و«الاصحاب التعاليم»، أي لنظريات علم الفلك الرياضي إجمالا. لان اتفاق نتائج تلك النظريات، أيا كانت، مع الواقع، لا يبرهن على صدقها، فنحن نصل الى نفس النتائج من فروض جد مختلفة، لا يمكن أن تكون كلها صادقة. ويبدو مما سبق ذكره أن بطليموس لم يكن يعير أي اهتمام لكون افتراضاته تصور الواقع حقيقة أو لا تصوره، باعتبار أن **همه** الاساس هو «انقاذ الظواهر».

ففي **تلخيص السماء والعالم** يهاجم ابن رشد افتراض بطليموس ان الارض لا توجد في الوسط تماما، بل في نقطة بعيدة عنه، لاعتبارات فلكية حسابية، «وذلك أنه لو كانت في غير الوسط، كما يقول بطليموس، لكان ذلك لا يخلو من ثلاثة أحوال : إما أن تكون خارج المحور، أو في المحور نفسه مائلة الى أحد القطبين، أو تكون موجودة بالوجهين، أعني أن تكون خارجة المحور مائلة الى أحد القطبين. ولو كانت خارجة عن المحور لما كانت أزمنة طلوع الكواكب من الافق الشرقي الى وسط السماء مساوية لازمنة انحطاطها من وسط السماء الى المغرب. ولو كانت على المحور مائلة الى احد القطبين لما كانت قطعت دائرة الافق في كل اقليم دائرة البروج بنصفين الا حيث تكون الارض منتصبة. ولو كان ذلك كذلك لما استوى الليل والنهار في سائر الاقاليم عند الاعتدالين. ولو اجتمع الامران، أعني لو وجدت خارج المحور مائلة الى احد القطبين، لوجدت المحالات اللازمة لهما جميعا» [31].

يتبين من هذا النص أن ابن رشد يعارض افتراضا يستند الى اعتبارات حسابية بتصور ينطلق من أن على النظرية الفلكية أن تصور الواقع تعكس طبيعة العالم كما هو. فذاك هو الشرط الوحيد كي تكون النتائج اللازمة عنها متطابقة فعلا مع واقع المشاهدات الفلكية. يشترط كذلك ابن رشد في النظرية الفلكية أن تستعير مبادئها أو مسلماتها الاولية من مبحث «الطبيعة»، فصدق هذه المبادىء عنده لا يتبين في مبحث علم الفلك ذاته. والمبحث الطبيعي الحقيقي الذي يعكس في نظره صورة العالم الحقيقية هو الكوسمولوجيا الارسطية مع تعديلات ابن رشد. أو هو النظرية الارسطية في «الطبيعة» في أسسها العامة مع تعديل جوهره بتبسيط صورة العالم السماوي وتخليصها من الزوائد التي أثقلها بها بطليموس. وهو تعديل يقوم على افتراض ثمان كرات فقط ذات مركز واحد [32].

ويبدو أن ضمان صدق الصورة المقترحة من قبل ابن رشد، هو أنها كصورة كوسمولوجية تجد أساسها ومبدأها في الميتافيزيقا الارسطية.

«من كل هذا نفهم شكوى ابن رشد من أن «علم الفلك» أو «علم الهيئة» غير موجود في زمانه وأن كل ما يوجد شيء يتفق مع الحسابات الفلكية ولا يتفق مع واقع الاشياء كما هو. يعني لا يتفق وصورة العالم السماوي في كليته وطبيعته، وان اتفق مع احداث معينة كخسوف الشمس في يوم معين...» [33].

ولو ألقينا نظرة متمعنة على النص المقتبس من «**تلخيص السماء والعالم**» والذي سقناه أعلاه لتأكد لنا أن مضمونه هو نفسه ـ أو يكاد يكون نفس ـ المضمون الذي حاول البطروجي فيما بعد أن يقدمه في كتابه علم الهيئة، مع فروق بسيطة. ولا عجب في ذلك، فالبطروجي هو مكمل المشروع الرشدي.

خاتمة

كان غرضنا مما سبق، أن نفحص من منظور تاريخي ـ نقدي، مسألة اسهام علماء الاندلس وفلاسفته في تكوين علم الفلك الحديث من خلال النقد الذي وجهوه لعلم الفلك «التعاليمي» البطليموسي، وهو ما دفع العديد من الدارسين الى الجزم بأن مفكري الاندلس في نقدهم ذلك كانوا ممهدين لكوبر نيكوس ولنشأة العلم الحديث.

وسوف نسعى من جانبنا الى ابراز حدود ذلك السبق، أو على الاصح، ابراز سياقه الحقيقي، من منظور تاريخ العلم.

1 ـ تجدر الاشارة الى ان شروح أرسطو على

السماع الطبيعي، والسماء والعالم، والتي ترجمها الى اللاتينية ميشيل سكوت، انتشرت بسرعة في مختلف أرجاء القارة الأوربية، ونبهت العلماء والمهتمين الى نقائص النظام السائد والى ضرورة إصلاح علم الفلك وتجاوز عيوبه. ولم يقف الامر عند هذا الحد، بل تعداه الى إشاعة فكرة ضرورة الفصل بين الاعتبارات اللاهوتية والاعتبارات الطبيعية والتمييز بين الدين والفلسفة، بما في ذلك الفلسفة الطبيعية. لذا أصبحت أفكار ابن رشد والبطروجي محط اهتمام الاوساط الفلسفية والدوائر العلمية الجامعية في عدة مناطق من القارة الاوربية، وعلى الخصوص منها جامعة «كراكوفيا» ببولونيا، (موطن كوبر نيكوس)، في القرن الخامس عشر. ويتجلى حضورها، قويا وبارزا، في شرح أحد أساتذة كوبر نيكوس والذي درس هذا الاخير على يده شرح **السماء والعالم** لأرسطو، لكتاب **النظريات الجديدة في الكواكب وحركاتها** لجورجي بيرباشي، هذا الاستاذ يدعى «أدالبير البريدزوي» [34]. وقد كان على دراية جيدة كذلك بأفكار ابن رشد والبطروجي في نظرية الاندفاع أو القوة الدافعة والتي كانت رائجة كذلك في «كراكوفيا»، وكان يتولى تدريسها وشرحها سنة 1493 ميشيل البريسلوي Michel de Breslau؛ والملاحظ أن كوبر نيكوس درس على هذا الاخير ما بين سنة 1491 و1495، وتشبع عن طريقه بالافكار الرشدية. وهو أمر تكرس مع الايام خصوصا بعدما تردد كوبر نيكوس على الجامعات الايطالية ما بين 1497 و1500 التي كانت تدرس فيها اراء ابن رشد والبطروجي وغيرهما من مفكري الاسلام، كجامعة بادو Padoue وفيراري Ferrare وبولونيا Bologne [35].

2 ـ هل كانت دعوة ابن رشد والبطروجي كافية حقا لتكون العنصر الوحيد المحرض على الانقلاب العلمي الكوبرنيكي والفاعل فيه ؟

مما تجدر الاشارة اليه أنها دعوة تندرج، في الاصل، في سياق دعوة أشمل، قوامها العودة الى أرسطو الاصل خاليا من الشوائب والاضافات التي علقت به، وأبرزها إضافات بطليموس وافتراضاته، واذا كانت مثل هذه المناداة تعتبر، في حد ذاتها، ثورة في مجال الفلسفة، باعتبار ان الفلسفة لا تاريخ لها، فانها لا يمكن أن تكون كذلك في مجال العلم. صحيح ان من مرتكزات الانقلاب الكوبرنيكي الدعوة الى العودة الى التصور الدائري للافلاك مع تغيير موقع كل من الشمس والارض، والتخلي عن افلاك التدوير ومختلف الترهات التي أثقل بها بطليموس النظام الفلكي الارسطي. لكن كل ذلك لا يمثل سوى الوجه البارز للعملة، أي الجانب الكوسمولوجي للانقلاب الكوبرنيكي، وثمة الوجه الاخر لها، أي الجانب الحسابي الرياضي والذي لم يكن محط اهتمام التقليد الكوسمولوجي الاندلسي. ويعني هذا بوضوح أن للانقلاب الكوبرنيكي أصلا اخر غير أصله الكوسمولوجي. إنه الاصل الحسابي الرياضي أو «التعاليمي». والجدير بالذكر هنا ان التيار التعاليمي والذي انخرط فيه بعض علماء الفلك الاندلسيين، أمثال : جابر بن الافلح والزرقالة، رغم انه رسم لنفسه كهدف اساس «اصلاح المجسطي»، انتبه في الاخير الى ان كل اصلاح لنظام بطليموس يقتضي اقتراح بديل جديد له. لذا، ومنذ القرن السابع الهجري / الثاني عشر الميلادي، توالى اقتراح الزيوج، وأعظم شخصية فلكية يمكن ذكرها في هذا المضمار، نصير الدين الطوسي المتوفى سنة 672 هـ / 1274 م الملقب بالمحقق. فبفضل مهارته العلمية، وعلى الاخص بسبب الثقة التي أولاه اياها المغول، الذين كان قد وقع في أسرهم، واعتمادهم عليه في علم النجوم، انتظم في خدمة هولاكو حتى لقد أصبح وزيرا له. وقد نجح نصير الدين الطوسي في حمل هولاكو على بناء مرصد **المراغة** الشهير الذي تولى هو ادارته حتى وفاته ببغداد، وزوده بمكتبة عظيمة. وقد استطاع نصير الدين في ذلك المرصد انجاز تقاويم فلكية جديدة تعرف باسم «الزيج الايلخاني» تنويها باسم الايلخان هولاكو. وقد انتشرت في بلاد كثيرة. وفي كتابه الفلكي الشهير «التذكرة في علم الهيئة» ـ وهو من الكتب الصعبة ـ انتقد بشدة نظام بطليموس وأبدى ملاحظات وجيهة عليه، وهي ملاحظات عمقها تلميذه «قطب الدين الشيرازي»، وجوهرها الدعوة الى العودة الى مفهوم الدوائر والقول بوجود مركز للكون تحتله الارض... [36]؛ أي العودة الى التصور الكوني الارسطي، استنادا الى اعتبارات حسابية رياضية. لا غرو اذن ان وجدنا ان التيار «التعاليمي» والذي ازدهر اكثر في المشرق، يلتقي بالتيار الكوسمولوجي، الذي ازدهر في الغرب الاسلامي، في القول بضرورة طرح بديل جديد للفلك البطليموسي، وينصهر معه في اعمال أب العلم الحديث : نيكولاس كوبر نيكوس.

3 ـ لم تكن الارسطية وحدها، هي الاطار الفلسفي المرجعي الذي كان يتحرك فيه البطروجي، بل وجدت الى جانبه مرجعيات أخرى كان ينهل منها أهمها كتاب منسوب خطأ لارسطو وهو في الحقيقة لـ «ابرقلس» Proclus ويتعلق الأمر بكتاب «**في الخير المحض**» أو **كتاب العلل** كما سماه اللاتينيون Liber de Causis أحد أمهات كتب الافلاطونية المحدثة.

يتجلى هذا واضحا في كلام البطروجي عن «نظرية الاندفاع» أو «نظرية القوة الدافعة» أو l'Impetus حيث جاء : «تبعث السماء الاولى الحركة في السماوات الاخرى فتظل هذه تتحرك مثلما يحدث حينما نلقي بحجر فيواصل تحركه في الاتجاه الذي ألقي نحوه، رغم انفصاله عن اليد التي ألقته.

ومصدر ذلك، القوة التي أشاعها فيه الجسم الذي القاه فأكسبه بذلك قوة على الاستمرار في الاندفاع، بقدر ما يبتعد السهم عن الالة التي قذفته بقدر ما تنقص قوته على الاندفاع الى أن تخمد فيقع على الارض، كذلك الشأن بالنسبة للافلاك، فالقوة التي ينشرها المحرك الاول في الافلاك الدنيا تتناقص بالتدريج كلما كان الفلك بعيدا عن مصدرها الى أن تنعدم كلية بالنسبة للارض التي هي كوكب ساكن» [37].

ومما لا مجال للشك فيه أن هذا الموقف، يكرس، على صعيد العلم الطبيعي والفلكي، رأيا أفلاطونيا محدثا، عبر عنه «ابرقلس» أحسن تعبير حين قال : «كل قوة وحدانية فهي أكثر في اللانهاية من القوة المتكثرة، وذلك ان اللانهاية الاولى التي هي العقل قريبة من الواحد الحق المحض. فمن أجل ذلك صارت كل قوة قريبة من الواحد الحق المحض. فاللانهاية فيها أكثر من القوة البعيدة منه. وذلك ان القوة اذا بدأت تتكثر، فانها تهلك وحدانيتها.

فاذا هلكت وحدانيتها هلكت لا نهايتها التي كانت فيها. وانما تفقد القوة اللانهاية من أجل تجزئتها. والدليل على ذلك القوة المتجزئة وأنها كلما اجتمعت وتوحدت، عظمت واشتدت وفعلت أفاعيل عجيبة؛ وكلما تجزأت وانقسمت، صغرت وضعفت وفعلت أفاعيل خسيسة. فقد بان إذن ووضح أن القوة كلما قربت من الواحد الحق المحض اشتدت وحدانيتها، وكلما اشتدت وحدانيتها كانت اللانهاية فيها أظهر وأبين، وكانت أفاعيلها أفاعيل عظيمة عجيبة شريفة»[38].

الهوامش

1) عبد الرحمن بدوي، **دراسات ونصوص في الفلسفة والعلوم عند العرب**، بيروت، 1981، ص. 17.

2) Pierre Duhem, **le Système du Monde :** Histoire des doctrines cosmologiques de Platon à Copernic, vol. 2, p. 126

3) R. Arnaldez, L. Massignon, **la Science arabe**, in, **Histoire générale des sciences**, sous la direction de R. Taton, T. 2. **La Science antique et médiévale**, Paris, 1966, pp. 440-464. R. Arnaldez, **Comment s'est ankylosée la pensée philosophique dans l'Islam ?** in, **Classicisme et déclin culturel dans l'histoire de l'Islam** (1956), Paris, 1977, pp. 247-259

4) رشدي راشد، **تاريخ الرياضيات العربية**، بيروت، 1989، ص. 354، ترجمة حسن زين الدين

Montesquieu, **Oeuvres complètes**, 1964. Lettres n° 104, 135, 97

5) A. Koyré, **La révolution astronomique**, Paris (1961) 1973, p. 21

6) Aristote, **du Ciel**, Trad. P. Moreaux, les Belles lettres (279-6-17)

7) نبيل الشهابي، **النظام الفلكي الرشدي والبيئة الفكرية في دولة الموحدين**، ندوة **ابن رشد ومدرسته في الغرب الاسلامي**، منشورات كلية الاداب، الرباط، 1979، ص. 263-264.

8) Simplicius, in, **Aristotelis quator libros de Caelo comentaria**, ed. J.L. Heidelberg, Leipzig, 1894, p. 488.

9) جورج سارتون، **العلم القديم والمدينة الحديثة**، ترجمة عبد الحميد صبره، القاهرة، 1960، ص. 96-97.

10) B. Cohen, **Les Origines de la physique moderne**, Paris 1962, P 36-42.

11) ابن باجة، رسالة بعث بها الى ابي جعفر بن حسداي، ضمن، **رسائل فلسفية لابي بكر بن باجة**، تحقيق جمال الدين العلوي، الدارا لبيضاء - بيروت، 1983. ص. 77-78

12) مقدمة جمال الدين العلوي لرسائل ابن باجة، ص. 23

13) انظر ابن الهيثم، **الشكوك على بطليموس**، تحقيق عبد الحميد صبره ونبيل الشهابي، القاهرة 1971، ص. 46

14) علي ابن ابي زرع، **الانيس المطرب بروض القرطاس**، 1972، الرباط. ص 207

عبد الواحد المراكشي، **المعجب**، مطبعة الاستقامة القاهرة ص 242

15) S. Munk, **Mélanges de Philosophie juive et arabe**, Paris, 1955, p. 412

16) انخل غونثالث بالنثيا، **تاريخ الفكر الاندلسي**، ترجمة حسين مؤنس، القاهرة 1955، ص. 456.

17) ألدو ميلي، **العلم عند العرب وأثره في تطور العلم العالمي**، ترجمة عبد الحليم النجار ومحمد يوسف موسى، القاهرة 1962، ص. 384.

18) نفس المصدر، ص. 384

19) S. Munk, **Mélanges**.. p. 518

20) ابن الهيثم، **مصدر آنف**، ص 13

21) ابن ميمون، **دلالة الحائرين**، القسم الثاني، الفصل الرابع والعشرون

J. Vernet, **Ce que la culture doit aux Arabes d'Espagne**, Trad. franc. Paris, Sindbad, 1985, p. 204

22) S. Munk, Mélanges..., p. 520

23) انخل غونثالث بالنثيا، **مرجع آنف**، ص. 456

24) S. Munk, **Mélanges...** p. 521

25) انخل غونثالث بالنثيا، **مرجع آنف**، ص. 535

26) جمال الدين العلوي، **المتن الرشدي**، الدار البيضاء، 1986، ص. 15

27) S. Munk, **Mélanges...**, p. 423

28) **المتن الرشدي**، ص. 15-16

29) **نفس المرجع**، ص. 107

30) Aristotelis, **de Caelo cum Averroes cordobensis Commentarlis**, lib, 2, Summae secundae, quaest, 2, comm; 35

31) ابن رشد، **تلخيص السماء والعالم**، تحقيق جمال الدين العلوي، منشورات كلية الاداب والعلوم الانسانية بفاس، الدار البيضاء 1984، ص. 272

32) نبيل الشهابي، **مرجع آنف**، ص. 266

33) نفس المرجع، ص. 267

34) Adalbert de Brudzow, **Commentariolus super theoricas novas planetarum Georgii Purbachii**, cit. in, J. Vernet, **Ce que la culture doit aux Arabes d'Espagne**, op. Cit, p. 199-200

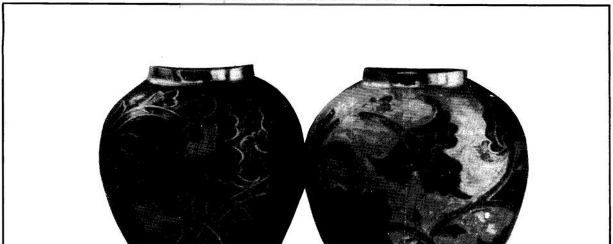
35) J. Vernet, **op. cit**, pp. 200

J. Vernet, **Copérnico**, Barcelona, 1974

36) S. H. Nasr, **Sciences et savoir en Islam** (1968), Trad. de l'angl. J.P. Guinhut, Paris, 1979, pp. 129-130

37) Al Bitrugi, **De motibus celorum**, ed. F.J. Carmody, Berkeley, 1952, p. 93; cit. in, J. Vernet, **Ce que la culture doit aux Arabes d'Espagne**, p. 196-197

38) ابرقلس، **الخير المحض**، ضمن، **الافلاطونية المحدثة عند العرب**، نصوص حققها عبد الرحمن بدوي، الكويت 1977، ص. 18



الخطاب الابداعي في الرواية

مبارك ربيع *

رغم أن هذه المحاولة، تتخذ في طريقة عرضها طابع التحليل، وبالرغم أنه قد تلتقي مع بعض التنظيرات في تحليل الخطاب الادبي عامة، والروائي خاصة، فإنها تستقي بالدرجة الاولى من التجربة الخاصة للكاتب الروائي، ومن تصور لا يخلو من خصوصية بهذا الاعتبار، يحاول أن يخرج عن طابع عفويته الاصيلة، ويرتدي القابلية للتعبير، كيما يتم له أن يعرف ويناقش.

١) في المفهوم :

تفرض بداية كل حديث تحديد المفاهيم، واذا كانت المحاولات في التعريف تكون غالبا قاصرة، فهي في موضوع الابداع بصفة عامة، والروائي بصفة خاصة، تبدو أشد قصورا، بل داعية للالتباس.

وعلى العموم فإن أغلب المحاولات عندما تعمد الى تعريف مثل هذه الموضوعات، فإنها غالبا ما تخوض في تحليل تقنيات الابداع الروائي أو أدواته ووسائله، وتشابكات مكوناته، وربما تخوض أيضا فيما يقيمه ويقوم به من علائق تدخل ضمن وظائفه.. الى غير ذلك، مما يعتبر غاية ما يمكن الوصول إليه..

وإذا كان مثل هذا التحليل المتعلق بالتعريف، يبدو من المنظور الحرفي والشكلي لمفهوم التعريف ذاته «الجامع المانع» غير مساهم في الفهم فإنه من الناحية الاجرائية العملية يساعد

روائي | قاص | أستاذ علم النفس بكلية الآداب ـ الرباط

على التقدم خطوة في التحليل نحو جوهر الموضوع.

ولا يبدو أننا في محاولتنا سنقوم بأكثر من ذلك، وإن كانت محاولتنا تختلف لانها تستلهم الحس الفني المشترك من جهة، ولانها أكثر انتقائية من جهة ثانية.. فبالنسبة لاستلهام الحس الفني المشترك، فإننا بدلا من تعريف الخطاب الروائي، سننطلق من مسلمة أنه معروف بين من تجمعهم رابطة هذا الخطاب، أي أنه ما يتواضع هؤلاء على أنه خطاب روائي أو يتفاهمون أو يتعاملون معه أو فيما بينهم على أنه كذلك.. ويمكن أن يكون من هؤلاء المعنيين بهذا التعارف الكاتب نفسه، والقارىء والناقد.. وغيرهم ممن لا يعنينا حصره هنا.

إن اعتماد الحس الفني المشترك، لا يعني أن مجرد أي زعم أو ادعاء يدخل أنواعا من الانتاج في الخطاب الروائي، إذا كانت بطبيعتها ليست منه !؟ فنحن نعلم أن الحس الفني المشترك عصي الاتفاق على مثل ذلك، ولكن من جهة أخرى، لا يمكن أن نتغافل عن مواقف الحس الفني المشترك، وخاصة في توزعه بين الافراد والمختصين في الفن، من قضايا التجديد وتكسير القوالب الموروثة للفن، والاتجاهات الابداعية التجريبية بصفة عامة.

وهكذا يبدو في هذه المحاولة، ما لابد منه من قصور واستثناء... بحيث لا تكاد تتميز بأكثر من بساطتها.

من هنا فإن إضافة العنصر الانتقائي قد تفيد بعض الشيء، هذا العنصر يتلخص في عامل المرجعية. فعندما نحاول أن نتعرف على الخطاب الابداعي في الرواية، يمكن أن ينجم. ذلك بتميزه في مرجعيته غير المباشرة، وبمعنى اخر في كون مرجعيته تمت الى التمثل الذاتي والشخصي للعالم والكون، مقارنة مع أجناس أخرى من الانتاج، تقوم مرجعيتها على معطيات خارجية عن التجربة الشخصية والرؤية الذاتية للموضوع.

وهنا، لا يمكن أن يغيب عن بالنا أن كثيرا من الاجناس الادبية الابداعية، تشترك في هذا العنصر، عنصر المرجعية الذاتية أو غير المباشرة..

وهكذا يبدو وكأننا بعاملي الحس الفني المشترك، وطبيعة المرجعية أو نوعيتها، نوجد أمام الشرط اللازم في تعريف وتحديد الخطاب الابداعي في الرواية، أما الشرط الكافي فيمكن أن يلتمس في التقنيات الخاصة بكل فن إبداعي في خصوصيته وتفرده، بحيث يمكن بناء عليه التمييز بين مختلف الخطابات الابداعية، هذا عدا أن لنا رأيا في الشمولية الفنية الشكلية والمضمونية للخطاب الروائي، سنعود لتناوله بشيء من التفصيل فيما بعد.. إن المرجعية غير المباشرة للخطاب الروائي، إذا كانت تعتبر أنه لا يستنسخ مباشرة أي مرجع أو لا يستنسخ منه، واذا كانت أيضا لا تعني أنه منقطع الصلة عن المجتمع والعالم والكون، فانها تعني بالذات ان كل شيء مهما كان مصدره داخليا أو خارجيا، ومهما كانت درجة تفاعله ونوعية عوامله، فإنه لا يندرج في عملية الابداع الروائي الا عبر ذات واعية مبدعة..

والمرور «عبر»، يعني ما لا حصر له من تعقيدات العملية الابداعية، وكيمائياتها الخاصة، ولكنها في النهاية كما بدأت بنا، أو بدأنا معها من خلال الحس الفني المشترك، لنتعرفها كإبداع روائي، فإننا ننتهي أو تنتهي بنا بهذه الـ «عبر» الى أن نميز البصمات الفنية الابداعية لكل روائي على حدة وبذلك أصبح اللامرجعي مرجعيا لمن يريد أن يحكم ويحاكم، أو يتأمل ويتذوق، وهي مرحلة خارجية بصفة كاملة.

2) الذاتي والموضوعي :

إن سمة الـ «عبر» هذه، هي التي تفصل بين الذاتي والموضوعي في الابداع الروائي، في الوقت الذي تربطهما بأوثق رباط هو الرباط التركيبي الكيميائي الابداعي الذي يحيل كلا من الموضوعي والذاتي الى رؤية شاملة بأبعاد لا محدودة، وهو الذي يجعل العملية كلها تبدو خلقا لا يقاس به شيء، أو يقاس عليه، إلا على أساس التشابه والاحتمال والتفاعل الاستلهامي المفترض.

وباعتبار تركيب الذاتي والموضوعي على هذا النحو من الرؤية المشكلة في الخطاب الروائي، فان معنى التجربة الابداعية يتسع لا بكونها تحتمل هذه الـ «عبر»، بحيث ينفسح المجال أمام تصور تجربة ذاتية مقابل التجربة الكونية، الموضوعية المعروفة فحسب، بل بمعنى أنها تفاعل لا محدود ولا محدد، لا نستطيع أن نميز فيه غير عناصره الاولية أو مواده الخام، متمثلة في المرجعية الخارجية والاستجابات الداخلية، كما تتمثل في التقنيات والادوات من فنية الاسلوب أو تعدد الاساليب وتفاوتها، ومن لغة بأبعادها ومستوياتها، بل إن معنى التجربة هنا يتسع ليحتمل مناهج الخطاب ذاتها، وبأعم دلالاتها. فرغم ما يبدو ولاول وهلة من تناقض وعدم اتساق في القول، بأن الخطاب الروائي يحتمل التحليل والتركيب العلميين بالمعنى الانساني على الاقل، فإن ذلك يبدو عين الواقع، في مقاربة هذه الرؤية.

ذلك أن تركيب الذاتي والموضوعي «عبر» وعي إبداعي يعني بالضرورة حضور هذا الوعي في العالم والكون الوضعي الموضوعي، كما يعني حضوره في التمثل، وفي مختلف عمليات ومراحل التركيب الابداعي.. وهذا الحضور للوعي المبدع على هذا النحو، هو الذي تؤشر عليه مختلف الاساليب والتقنيات وزاوية الرصد وتفاعل الزمان والمكان، وما الى ذلك من مكونات الخطاب الروائي وأدواته..

3) الرؤية ـ الموقف :

وعن حضور هذا الوعي الابداعي يترتب عدد من النتائج منها الموقف ـ الرؤية.. وهو الثابت ضمن المتحول في مختلف كتابات الروائي، وهو ما يوحد أعماله الروائية دون أن يجعل منها نسخة واحدة، هذا الموقف الرؤية، يمكن أن يقوم بدور الدليل النظري «للموقف السلوك» الذي يضفي عنصر الوحدة، أو طابع المتوقع على سلوك الكاتب الروائي والفرد بصفة عامة.. دون أن يعني هذا أن «الموقف ـ الرؤية» ينعكس مباشرة على السلوك، لا لعدم قابليته لهذا الانعكاس، بل لمختلف الميكانزمات التي تتدخل في ذلك، والتي تمتد على ساحة فسيحة من اللاشعوري المكبوت، الى إرادة الكبت او الكبت المقصود تبعا للاستعدادات والظروف المحيطة..

إن هذا التوضيح ضروري حتى لا يؤخذ الامر بسذاجة وتبسيط، إذ لا يمكننا أن نؤكد على هذه الرابطة الانعكاسية للموقف ـ الرؤية الكون،

من حيث مبدأ التفاعل الحاصل، الا لتوضيح قابلية الابداعي الروائي للتحليل، لانه المقابل للعلاقة الموضوعية بالعالم والتي تشكل جزءا من الموقف الرؤية وتبقى حبلى بمشروع الموقف - السلوك.

ولا حاجة هنا للاستنجاد بالمدارس النفسية لتأكيد ما هو شعوري ولا شعوري، وتبرير ارتباطهما في الاستجابة الواحدة، وخاصة عندما تكون في مستوى تعقيد الاستجابة الابداعية والروائية. فالواقع الحي حتى في السلوك اليومي المعتاد، يوحي بما لا حصر له من نماذج السلوك المنطبعة بالشعوري واللاشعوري، إلا أن هذه الملاحظة تقودنا الى الاشارة الى حظ كل من المادي والمعنوي، الظاهري والباطني، الواقعي والمتخيل في الخطاب الروائي وهي خيوط لابد من تلمسها برفق، وبكامل الكياسة والحذق، لسبر غور العملية الابداعية وتحليلها.

إذا كان الحضور هو الحضور في المجتمع، وفي العالم والكون بسمات يغلب عليها الطابع المادي فإن ما يؤسس الخطاب الابداعي في الرواية بالاضافة الى ذلك، هو الحضور في الكون والعالم الابداعي بمختلف قيمه، أي أنه وعي يشمل المعرفة الروائية على أي نحو كانت، وعي بأبعادها ونماذجها وامكاناتها، فليس أكثر تناقضا من أن نقبل اتجاهات تقبل وتؤكد على أهمية المضمون والاجتماعي في الرواية، باعتبار أن الوعي الروائي حاضر هنا كإنسان ازاء أحداث وقضايا له منها موقف، ولا نقبل في الوقت نفسه، أو قبل ذلك، أن هذا الوعي حاضر هنا كطاقة مبدعة، تعي فنها وإبداعها على الاقل في مبادئه وأبعاده الاساسية ؟!

الخطاب الابداعي في الرواية، ليس خطاب وعي غائب أو شارد، بالمعنى الفني ولا بالمعنى الاجتماعي، ولكنه بطبيعة الحال ليس الوعي المحيط، وفي هذا يتساوى أو على الاقل يتناسب مع كافة أنماط الوعي في مختلف المجالات حتى غير الابداعية.

4) الرؤية الابداعية :

وعن هذا الوعي الحاضر في عالم الابداع، تتشكل الرؤية الابداعية في الخطاب الروائي، التي تجعل المبدع في ممارسته لفعالياته لا يمثل محصلة تراكم كمي وعلى نحو ميكانيكي لما جرى ويجري ابداعيا قبله وحوله، بل بوتقة تمثلية شبيهة بلقطة التوهج عند التقاء شحنات الموجب والسالب.

والتطور الفني والتجديد والتجريب بغض النظر عن دواعيها المباشرة والظاهرة، ناجمة عن هذه السمة المميزة للوعي الابداعي في الخطاب الروائي، وبذلك فان الحداثة التي تمثل خلاصة التطور والتجديد والتجريب، لا زمنية، لا تاريخية، ومعيارها الاساسي يتمثل في الجودة الابداعية، بما فيها من عناصر المتعة والجمالية والقيم الانسانية معززة بالشكل الفني.

مرة أخرى نعود الى التحليل والتركيب، عبر هذا الوعي الحاضر في العالم والكون الفيزيقي من جهة وفي البوتقة التمثلية التوهجية للحظة الابداعية للذات والغير، لنرى أن الخطاب الذاتي له هذه القابلية للتحليل والتركيب إلا أنهما تحليل وتركيب مهما تكن مباشرتهما - إذا اتخذاها شكلا - فهي سمات سياقية، تتخذ طابع انتسابها الى الابداع، من محيط الخطاب الابداع المتنوع، الذي تموج فيه، وفيه تتشكل، لا من خطاب اخر خارجي، ولا من التاريخ بمعناه الحرفي أيضا.

إن هذه القابلية للتحليل والتركيب والتي يبدو الشعر معارضا قويا لها إذا قيس بالخطاب الروائي، هو ما جعل المعيارية الابداعية لدى البعض تقف عند حدود الاجتماعي.. وبالتالي الموضوع أو المضمون المباشر للخطاب، واذا كان ذلك يبدو اليوم متجاوزا الى حد ما، فإن ذلك التجاوز لم يأت بالبديل المناسب، ليجعل التجاوز طفرة حقيقية في تحليل هذا الخطاب.

يبدو التركيز الحالي في تحليل الخطاب الروائي مركزا على العلائق الزمانية المكانية وعناصر الفضاء والمستويات اللغوية.. وكل هذا في رأينا لا يرقى أو لا يغوص الى عمق التجربة المعقدة التي هي تجربة كيمائية فنية لا نظير لها في الساحرية، إنها تجربة لم يطلق عليها الخلق والابداع عبثا.

5) رحلة المجهول :

إن تحليل الخطاب الروائي يبقى قاصرا ما لم يسع الى اكتشاف والى مغامرة، وبالتالي ما لم يصبح بذاته إبداعا، وهذا.ما لا يمكن أن يحصل اذا كان المتناول لتحليل الخطاب يعرف ما يريد أن ينتهي إليه، بل انه ليتعسف تعسفا في الوصول الى ما يريد أن يصل إليه، ومهما يكن فهو لا يمكن أن يكشف شيئا..

إن أي تحليل، لا يمكن أن يمثل المغامرة المطلوبة بكامل اليسر يبقى قاصرا، والرحلة المستكشفة المناسبة حقا لرحلة المبدع في خطاب الروائي، والمكافئة له في جهده الابداعي الخلاق لهي التي تنطلق نحو المجهول، لا نحو المعلوم كما ينطلق الخطاب الروائي ذاته وبالتالي المبدع الروائي في مغامرته نحو المجهول. مالمعلوم والمجهول في هذه المعادلة بالنسبة لكل من المبدع الروائي ومحلل الخطاب ؟ المعلوم لهما معا يمكن أن يكون واحدا هو المجتمع، العالم، الكون، وما يرتبط بذلك من قيم مختلفة، ومقولات زمانية مكانية. أما المجهول ورحلة الاكتشاف، فتختلف ما بين مستوى الخطاب الروائي من جهة، ومستوى تحليله من جهة أخرى. فالخطاب الروائي يمارس إبداعيته بتشكيل الرؤية التي هي في النهاية عالم الرواية، وكونها ومجتمعها وقيمها ومقولاتها.. وكل هذه العناصر، رغم أن نقط الانطلاق فيها قد تكون مشتركة بين الوعي الابداعي والوعي المحلل، إلا أن الفرق شاسع بينهما في النتيجة. إذ أن الوعي المحلل ومنه النقدي المحترف، سواء سلك طريق تحليل المضمون أو العلائق أو الاشكال والاساليب، يبقى أسير رؤية لا تتعدى البحث في رواية الكون، رواية العالم، رواية المجتمع، رواية الاساليب، رواية الدلالات... ولا يكاد يلمس دلالات الرواية، أساليب الرواية، ومجتمعها وعالمها بما لها من قوانين وظواهر تختلف اختلافات اساسية عما هو مألوف.

نحن إذن في نهاية القول، بحاجة الى اختراق حقيقي لعالم الخطاب الروائي من منظور غير مسبوق، له في كل محاولة فرضياته التقديرية في كثير من الاحيان، واللامحدودة، إلا بتحديد رؤية المغامرة والاكتشاف لعالم جديد، وكون جديد، ومجتمع جديد، مهما تكن علاقته بالمرجعية الخارجية، فهو مرجعية ذاتية، بحيث يشكل **مجتمع الرواية، وعالمها وكونها**، وبكلمة واحدة : **رؤيتها الابداعية المستقلة والملهمة.**

الرواية المغربية بين أسئلة القراءة وأجوبة الكتابة

رشيد بنحدو *

تنبني مقاربتنا لسيرورتي إنتاج الادب وتلقيه بالمغرب على افتراض نظري ذي تعلق وثيق بالابستمولوجيا، باعتبارها إجراء تجريديا يتأمل في ماهية الادب ووظيفته، ويدرس تحولاته الشكلية والطيمية، ويحلل مفاهيمه، ويرصد إواليات اعتماله إن في إحالته على المرجع، وإن في إحالته على ذاته،ويفحص أيضا ذلك الخطاب الخاص الذي يتمرس عليه، أي النقد الادبي.

بهذا المعنى، سنسعى الى تحديد «إبيستيمين» اثنين كبيرين شكلا حصيلة البدائه أو الحقائق النظرية المقررة في العقود الثلاثة الاخيرة، تلك الحصيلة التي كونت، من زاوية النظرية المعرفية التاريخية، شروط إمكان المعرفة الادبية والنقدية ومبادئها التنظيمية.

وهكذا، يمكن التمييز بين تصورين متباعدين لانتاج الادب وتلقيه، أعلن احدهما عن نفسه في الستينات، والآخر في الثمانينات، دون أن يعني هذا التحديد الزمني التقريبي حركة تعاقب مطلق بمقدار ما يعني حركة تزامن نسبي، طالما أن أثر التصور الاول ما يزال، في حدود ما، ساريا الى الان (بداية التسعينات).

وسنفترض فورا أن بين التصورين قاسما مشتركا، هو علاقة كل منهما بالمرجع، أي الواقع. غير أن ما يحدد الاول هو كتابته «عن» الواقع، وما يحدد الثاني هو كتابة هذا الواقع. وهذا ما يبرر وصفنا لهما بالتباعد فبين مجاوزة فعل الكتابة لذاته بغيره (أي بحرف الجر «عن») ومجاوزته لها بنفسه (أي بدون حرف الجر ذاك)، تتقرر ماهية الادب ووظيفته وكذا طرائق قراءته.

كما سنصادر على أن كل نص أدبي هو جواب عن سؤال تقديري يطرحه قارىء مفترض ـ بحيث يقتضي فهم النص فهم السؤال الذي يعتبر هذا بمثابة جواب عنه ـ وعلى أن سؤال (أسئلة) القارىء تساهم في تشكله عناصر ذات تعلق بالظرفية التاريخية العامة السائدة، وبالشعرية الخاصة التي ينتمي اليها النص في لحظة معينة، وبانخراط هذا النص مع نصوص أخرى معاصرة له في لعبة من العلائق الشكلية والطيمية المتبادلة. وتؤلف هذه العناصر المتماسكة «حساسية أدبية» معينة، أو ما يدعى (مع بعض التعديل) بـ «أفق الانتظار»، في النظرية التأويلية الالمانية.

ونعتقد أخيرا بأن بين سؤال القارىء وجواب النص علاقة ثابتة، يظهر أثرها خاصة في ارتهان خصوصية النص، الجمالية والفكرية، بطبيعة الحساسية الادبية في لحظة تاريخية ما.

الكتابة «عن» الواقع

لعل التباعد الزمني النسبي الموجود بين أفقنا التأويلي الراهن (هنا والآن) وأفقي القراءة والكتابة في الستينات والسبعينات خاصة يسهل مهمة إعادة تشكيل مكونات الحساسية الادبية السائدة في هذين العقدين. وهو ما نستطيع إنجازه بتوسلنا بالذاكرة، بحكم معاصرتنا الفعلية لهذه الفترة، وبالرجوع الى النصوص

باحث | أستاذ الأدب الحديث بكلية الآداب ـ فاس

الادبية، وكذلك الى ما أنتجته من خطابات نقدية.

وبتقيدنا بالجنس الروائي وحده، كمدار للمساءلة الابستمولوجية، نلاحظ أن ممارسة القراءة والكتابة تتسم منذ الستينات بوعي ايديولوجي حاد تضافرت، من أجل تكييفه، جملة من العوامل الموضوعية والذاتية، كادت أن تؤلف ما يشبه الذهنية المشتركة التي حددت رؤية المثقفين المغاربة إجمالا للعمل الثقافي، بل ولرؤيتهم للعالم.

ودون مراعاة للترتيب الزمني وللاهمية النوعية، نشير بإيجاز شديد الى ما ميز الظرفية التاريخية آنذاك هو نشاط حركات التحرر في العالم الثالث، وانتصار الماوية والكاسترية والناصرية، ونشوء حركة عدم الانحياز، واحتداد الحس القومي العربي، وتبلور القضية الفلسطينية، ونكسة حزيران، وانتفاضة ماي 1968 بفرنسا، وحركة الاحتجاج الطلابي في العالم الخ. وقد رافق هذه الظرفية العامة، على المستوى الفكري، تعريب الادبيات الماركسية وكتابات Franz Fanon عن «معذبي الارض»، ومذكرات Che Guevara حول مبادىء النضال وحرب العصابات، وكذا ترجمة وانتشار الادب الوجودي، الذي لقي في أوساط المثقفين، منتجين ومستهلكين، تجاوبا خاصا نظرا لالحاحه على بعدي الحرية والالتزام.

وبنفس الايجاز، اتسمت المرحلة محليا، وبالتصادي مع ما سبق، بشعور عام بالخيبة والاحباط أفرزه استقلال مغشوش؛ وبتبلور اليسار الطلابي وما تعرض له من قمع واعتقالات، وبفشل محاولتين انقلابيتين، وبمصادرة منهجية للحريات السياسية والنقابية والثقافية. وقد واكب هذا الوضع المتوتر العام، على المستوى الثقافي، ظهور مجلة «SOUFFLES» التي سرعان ما تحولت من حركة أدبية طليعية الى حركة احتجاج سياسي متطرف، ثم نشوء «جمعية البحث الثقافي» (L'A.R.C)، واضطلاع «اتحاد كتاب المغرب» من خلال مجلته «آفاق» وندواته الوطنية المتعددة، بدور عام في التعبئة السياسية والثقافية.

في ضوء هذه الثوابت والمعطيات، العامة والخاصة، تبلور تصور للأدب، إبداعا ونقدا، يكاد أن يكون مجمعا عليه : إنه الادب - الصدى، أي الادب بما هو كتابة «عن» واقع اجتماعي وسياسي ونفسي موجود قبل فعل الكتابة. وهذا التصور هو ما يشكل أفق انتظار القارىء المغربي في الستينات والسبعينات، والى حد ما الثمانينات أيضا، الذي تعود، في ما يشبه الحتمية اللاشعورية، على تقويم النص الروائي بمدى قدرته على الشهادة المباشرة على واقع يحفل بالتوتر على كافة الاصعدة. كما يتشكل هذا الافق من نظرة القارىء الى الرواية بما هي أقدر الأشكال الادبية تعبيرا عن تطلع المجتمع الى التغيير، بحكم قدرة لغتها النثرية وغير الموربة وبنيتها الرحبة والشاملة على استيعاب «العالم» والانصات الى نبضه السري والتكهن بمحتملاته.

ويتشكل أفق الانتظار هذا أخيرا من معرفة القارىء السابقة بالعلاقات التي تربط النص الروائي بنصوص أخرى من جنسه، حيث ألف المتلقي، بحكم تعاطيه الرواية المنتمية الى السجل الواقعي، قراءة روايات عبد الكريم غلاب مثلا في إطار تعلقها بروايات نجيب محفوظ أو محمد عبد الحليم عبد الله أو Balzac أو Gorki مثلا، مما يعني على مستوى المشراوع، قراءته لنص روائي يكاد أن يكون واحدا، بالنظر الى معياريته الشكلية والطيمية.

وهكذا، نشأت علاقة جدلية فريدة بين أسئلة القراءة وأجوبة الكتابة : فالقارىء ينتظر من النص أن يجيب عن أسئلة «جيله الموتور»، والكاتب يبادر، في ما يشبه الارتكاس الشرطي، الى الاستجابة لانتظار القارىء هذا. ونادرا ما كان أفق النص يخيب أو يغير أفق القارىء، حيث كان الافقان في حالة وفاق سعيد.

وقد تمخض عن هذه العلاقة نمط روائي (1)

تتكون شبكته الطيمية من موضوعات نمطية مثل رهاب المطاردة والاعتقال والقمع السياسي والحيف الطبقي والتطلع الى الخلاص والاحساس بالضياع والعجز الخ.. موضوعات توسلت النصوص، من أجل معالجتها، بوسائط تعبيرية وشكلية ذات سمات خاصة :

فاللغة الحكائية إشارية وتقريرية، وتكتسي أحيانا طابعا تحليليا يختص به عادة الخطاب السياسي، الاحتجاجي والتحريضي.

والوصف إحالي وتفسيري، يسعى الى نقل معرفة وضعية واختبارية بالعالم الخارجي، وتحديد إطار للحبكة، وتوسيم الشخصيات، والتعبير عن موقف اجتماعي أو الكشف عن حالة نفسية الخ. وذلك انطلاقا من مبدأ محاكاة الرواية للواقع.

والسرد يتم من وجهة نظر ملاحظ ذي معرفة كلية هو المؤلف، وفق منطق سببي وطولي تتسلسل بمقتضاه الاحداث من بداية الى نهاية مفكر فيهما سلفا، وبوساطة تحولات وتوترات جاهزة، مما يسم البنية الدرامية للنص بنوع من التماسك. هذا التماسك الذي يتجلى كذلك في تمييز السرد الواضح بين المستويات : الواقع / المتخيل، الذاتي / الموضوعي، الحاضر / الماضي الخ. إنه سرد تفسيري للغاية لانه تأويل خاص للواقع ومراعاة لنظام مفهوم واختيار لقرائن وعناصر دالة. وهو تفسيري أيضا بحكم تدخلات المؤلف، أو السارد، المتوالية في النسيج الحكائي ليشرح حدثا، أو يعلل سلوكا أو يعلق على موقف ما.

ولا غرو من أن ينعكس مبدأ التماسك هذا على البنية الزمنية للرواية التي تتسم نتيجة لذلك، بالتواصل والترابط : فليست هناك قطائع أو انتقالات عنيفة ومفاجئة بين مستويات زمنية متنافرة، بل انسجام زمني يدفع الحبكة الى الأمام.

أما البنية الفضائية، فهي، اضافة الى بعدها الديكوري الأساسي، تؤثر ايضا في تنامي الحبكة الروائية وفي توسيم الشخصيات. وتتشكل هذه البنية خاصة من أفضية ضيقة ومغلقة (الزنزانة، غرفة الطلبة، المقهى...) تعكس شعور الشخصيات بالاختناق، وتعبر عن تمزقاتها واستيهاماتها. وهي شخصيات (خاصة المحوري منها) نمطية يعبئها الروائيون بأفكار وتصورات ومواقف تعكس دائما اقتناعاتهم الايديولوجية ورؤاهم للعالم.

كان هناك إذن ميثاق ضمني بين الكاتب والقارىء ينبني على اعتبار الرواية ذات وظيفة تسجيلية لا يمكنها القيام بها الا بواسطة لغة شفافة وشكل معياري وبنيات مقبولة.

في ظل هذه الحساسية الادبية، ونظرا لامتلاك النقد لأفق الانتظار نفسه، بحكم كونه قراءة أيضا، تأثر الخطاب النقدي (2) حول الرواية بهذا التصور الخاص للادب، إن لم يكن قد أسهم في صياغته. وسواء كان هذا النقد تاريخيا أو اجتماعيا أو ايديولوجيا، فان هاجسه المنهجي الاساس ظل هو تفسير النص بربطه بشروط انبثاقه الموضوعية، باعتباره «مرآة» للواقع الخارجي في كافة تمظهراته. وقد ترتب عن هذا الاجراء احتفاء خاص بالرواية بما هي مضمون إيديولوجي صريح ومباشر، مما جعل المعجم النقدي في هذه الفترة يطفح بمفاهيم مثل الواقعية والالتزام والشهادة والتصوير والانعكاس والوضوح والمطابقة الخ. ونتيجة لذلك، تم الخلط بين الشخصية الروائية والشخص الانساني، بين ايديولوجية الرواية وايديولوجية الروائي، بين الوظيفة الشعرية للغة ووظيفتها العملية الخ. كما أمكن للنقاد أن ينعتوا روائيا ما بالتقدمية اذا «صورت» نصوصه التناقضات الاجتماعية، وساهمت في بلورة وعي سياسي ثوري، وبالرجعية اذا انكفأ في روايته على ذاته لينصت الى وطنه الداخلي، أو اهتم بالبحث عن أشكال فنية غير مألوفة.

كتابة الواقع

غير أن هذه المفاهيم، التي شكلت منذ بداية الستينات، أساس انتاج المعرفة الادبية والنقدية، سرعان ما بدأت تستنفذ، نسبيا، فعاليتها الاجرائية في نهاية السبعينات، ثم طيلة الثمانينات، حيث عمت الخطاب النقدي والمحاضرات والمناظرات مفاهيم أخرى كونت أفق انتظار جديدا، ومن ثم حددت علائق مختلفة بين أفق الكتابة وأفق القراءة. وهكذا، حدثت قطيعة ابستمولوجية تم بموجبها استبدال الواقع بالمتخيل، والتاريخ أو التكون بالبنية، والابداع أو الانتاج بالكتابة، والشفافية بالكثافة، والنقد الاجتماعي - التاريخي - الايديولوجي بالمقاربة المحايثة الخ. وأمكن لـ Jakobson و Barthes و Todorov و Genette و Greimas و Ricardou و Bakhtine و Jauss الخ. أن يعوضوا Max و Lukass و Goldmann الخ. أو أن يعقدوا معهم تعايشا غير سلمي. كما غزت المعجم النقدي مفاهيم غير معهودة، مثل الانزياح والسارد والمسرود له والمحكي والدليل والخطاب والشعرية والتناص والبوليفونية والتعدد الدلالي والسنن والتلفظ والنص المحاذي والبياض والذاكرة والجسد ولذة النص والاسلبة وأفق الانتظار الخ. وكل هذه مفاهيم وأسماء تحيل على سجلات معرفية خاصة، يكاد يوحدها، رغم تنافر الآفاق النظرية التي تنتمي اليها أحيانا، تصور مشترك للادب، تأليفا وتأويلا.

ولئن كانت هذه القطيعة حديثة العهد - مما يجعل تحديد كافة عوامل حدوثها مهمة عسيرة، نظرا لافتقارنا الى الفسحة الزمنية الكافية والضرورية لذلك - فان من الممكن تخمين بعضها، وهي، فيما يبدو، عوامل فكرية وثقافية أكثر مما هي عوامل سياسية بالمعنى «السياسي» للكلمة، لعل في طليعتها دور الجامعة المغربية في العقد الاخير في التعريف بالنظرية البنيوية في مجالي اللسانيات والنقد الادبي، وكذا بتنويعاتها المختلفة، وخاصة منها السيميائية والسردية. ثم تعريب بعض كتابات الشكلانيين الروس والشكلانيين الفرنسيين وغيرهم. وصدور عدة مقالات وأبحاث جامعية تتوسل بالمنهج البنيوي في مقاربتها للنصوص السردية خاصة. وكذا اطلاع القارىء المغربي على بعض منجزات الرواية الجديدة في فرنسا وغيرها، إن في لغتها الاصلية وإن منقولة الى العربية. ثم الأثر الذي قد يكون أحدثه الادب المغربي المكتوب بالفرنسية، المتسمة جل نصوصه بالتجريب اللغوي والشكلي، في صنوه المكتوب بالعربية الخ. واذا أضفنا الى هذه العوامل وضع نظرية الانعكاس، في الادب والنقد، موضع سؤال وشك جذريين من لدن ممثليها الشرعيين أنفسهم (أي في المعسكر الاشتراكي) نظرا لإلغائها مبدأ التباعد الذي تؤسسه الخاصية الجمالية والخيالية لكل نص أدبي - أمكننا أن نعيد تشكيل أفق انتظار فئة من القراء المغاربة في الثمانينات كما يأتي :

- وعيهم المتزايد بالفرق بين التجريب النصي والتجربة الواقعية، أي بين الوظيفة الشعرية للغة ووظيفتها العملية، وبأن الكتابة الروائية إنما تنتمي الى حقل التجريب والتخييل بالذات.

ويتمظهر هذا الوعي في نفور القارىء، خاصة اذا كان ناقدا، من تلك الروايات التي تتخذ من الواقع المباشر موضوعا جاهزا للكتابة «عنه»، مضحية في سبيل ذلك بما يفترضه الادب من تعال وأسلبة، ونفوره بالتلازم من ذلك الخطاب النقدي الذي يتصور الرواية مستودع أفكار ورؤى ومواقف مقررة سلفا يتعين الكشف عنها دون غيرها. وهو ما يعني تصورا آخر للرواية، لا باعتبارها كتابة «عن» واقع جاهز، بل بما هي «كتابة واقع» لا وجود له قبل فعل الكتابة، أي انتاج له (Production) وليس استنساخا له (Reproduction). بهذا المعنى، يكون النص الروائي، بالتحديد، ما يتسامى على الواقع الموضوعي، ناسخا شفافيته ومباشريته ومنطقيته، وما يصوغ واقعا متخيلا له من القوة والكثافة والانسجام والتوتر ما يجعله أكثر واقعية من الواقع المعيش والمادي، المتسم بالتماثل والنثرية والتكرار.

- ثم وعيهم بقدرة الرواية، أكثر من غيرها من الأشكال التعبيرية، على اختراق قشرة الواقع المرئي والمبتذل، واستكناه ما ينطوي عليه من افتراضات واحتمالات لا متناهية.

- وأخيرا وعيهم بأن أصالة الرواية ليست في تفردها وانكتابها بمعزل عن باقي النصوص، بل في انخراطها مع نصوص روائية، وغير روائية، مغربية ومشرقية وأجنبية، ضمن لعبة تناصية تجعل بنيتها الشكلية والطيمية في تجدد دائم.

وقد تفاعلت بعض النصوص الروائية (4) في الثمانينات مع أفق انتظار القارىء هذا، ومع ما يعتمل فيه من أسئلة جديدة، حيث توسلت بطرائق تعبيرية وبوسائط بلاغية غير مألوفة من قبل، استلهمتها من نصوص الحداثة الروائية في العالم ومن تقنيات السرد السينمائي والاصاق التشكيلي الخ. وذلك من اجل كتابة - تشييد واقع مختلف، انطلاقا من جسد المؤلف - السارد وذاكرته واستيهاماته وهذياناته.

وهكذا، اتسمت الرواية اجمالا ببحث شكلي مستمر، باعتبار الاشكال الجديدة وحدها قادرة على استغوار الواقع والكشف عن أبعاد جديدة فيه. فتخلصت اللغة الحكائية من تقريريتها

النثرية، وتلونت بإبهامية وكثافة تعتبران، في الوعي النقدي التقليدي، من اختصاص الابداع الشعري وحده. كما تحررت من سلطة الصوت الواحد والمطلق - صوت المؤلف - وانفجرت بالتهجين والاسلبة الى لغة متعددة تعكس التباس الكلام البشري ولا أحادية التجربة الانسانية.

أما الوصف، فقد كف إجمالا عن احالته على فكرة أخلاقية أو تعبيره عن وضع اجتماعي أو موقف رومانسي، أو حالة نفسية، كما هو سائد في الرواية التقليدية، وأضحى فينمنولوجيا في الغالب، بمعنى أنه أصبح، أو يكاد، عبارة عن سلسلة من الادراكات والاحساسات البصرية المحايدة، التي لا تهتم الا نادرا بما وراء الشخصيات والاشياء والاماكن الموصوفة من حقائق ودلالات.

ولم يعد السرد أحادي البعد، بمعنى اضطلاع صوت واحد بالوظيفة الحكائية، بل أصبح متعددا، تتناوب عليه أصوات متداخلة ومتراكبة، تجعل البنية النصية الكلية تتشكل من تواتر متواليات سردية متجاوزة لا تفضي احداها الى الاخرى، ولا يفسر بعضها البعض الآخر، مما ينسف مبدأ التماسك المنطقي بين علة ومعلول، ويحول النص الى ما يشبه المقاطع أو المشاهد المتباعدة، التي لا تبرر تعاقبها أية علاقة منطقية. إنه سرد إشكالي تتسم البنية الدراسية بمقتضاه بالتموج والارتباك، اللذين يتضاعفان بلعبة التكرار والتماثل والتبادل، وكذا الانتقالات المفاجئة وغير المبررة بين المستويات. فكل حدث يبدو بمثابة نقطة انطلاق والتقاء لمتواليات سردية متعددة، بحيث يكف السرد عن كونه خطا، كما في روايات الستينات والسبعينات، ليصبح مساحة يمكن ضمنها عزل خطوط ونقط ومجموعات.

ونتيجة لذلك، تفجر الزمن الروائي الى لحظات متنافرة تنتمي الى الماضي (زمن الاستذكار) والمستقبل (زمن الاستشراف) تتخلل الحاضر (زمن الكتابة). فعوض التعاقب الزمني، هناك التزامن، مما يطبع البنية الزمنية العامة بالتقطع وعدم الترابط، حيث يتعلق الأمر بمتواليات نصية متمايزة، تتراكب وتتحابك فيما بينها لتشكل نصا ذا بنية بوليفونية. فلم يعد الزمن ذلك التيار السريع الذي يدفع الحبكة الروائية الى الأمام، بل أصبح في بعض الروايات الثمانينية بمثابة ماء راكد تحدث تحت سطحه تقلبات وتحللات بطيئة. إنها رواية الزمن الداخلي، زمن الحياة السرية للذات الفردية، في مقابل زمن الحياة العلنية للذات الجماعية السائدة في الرواية التقليدية. وبسبب ذلك، يسود النص جو من الالتباس، يدعمه عادة وقوع الحدث (أو اللاحدث) في أفضية كافكاوية تفي بما يعتمل في الشخصيات من تصورات وأحلام وهلوسات. وهي في الغالب شخصيات غير نمطية، تقول ذاتها أكثر مما تقول ذات فاطرها، بحيث لاتبدو معبرة عن أحواله ومواقفه بقدرما تبدو معبرة عن أناها النصية.

وإذا كانت روايات الستينات والسبعينات مونولوجية، فإن ما يسم جل روايات الثمانينات هو بنيتها الديالوجية، المتجلية خاصة في تراكب نصوص مختلفة ضمن البنية النصية الأصلية. ويتعلق الأمر بترصيع النص، في ما يشبه الالصاق التشكيلي (Collage)، بمقاطع من نصوص جاهزة تنتمي الى أجناس أدبية متباينة، بهدف إنتاج كلية نصية تنبني على قطائع وتنافرات متنوعة الأشكال. وهو ما يترتب عنه وضع وحدة النص وانغلاقه واكتماله موضع سؤال يؤدي الى نسف تفرد النص الأدبي واكتفائه الذاتي، وتكريسه لبنيته الانفتاح والتشظي، والتصرف اللعبي في نصوص من آفاق مختلفة وغير متوقعة، وتحريضه على ممارسة قرائية جديدة تفضي الى حركة الكتابة اللانهائية. هذه الحركة التي تحرص بعض الروايات [4] على عدم إضمارها، بحيث تجعل تكونها شفافا على سطح النص، فتزاول تأملا نقديا علنيا على مستوى التخيل والابداع، وشكلنة استعرائية للسرد على مستوى الكتابة في أثناء انكتابها، وهو ما يعني تداخلا بين أفق الكتابة وأفق القراءة.

وبالاجمال، تبدو الرواية الثمانينية مخربة لـ«الروائي» (Le romanesque). لذلك، تستعصي على كل قراءة سهلة. فهي تقدم للقارىء أشكالا جديدة وملغزة لايمكن مقاربتها بطرائق التذوق والفهم التقليدية. ويستفحل إلغاز النص بغياب كل تعليق أو تفسير، بحيث يتعين على القارىء ان يعثر بنفسه على قانون اللعبة السردية، وأن يلم عناصر البنية الدرامية المتناثرة، هذه البنية التي تتشكل عموما من نفس الموضوعات المعهودة في الرواية السبعينية، ينضاف إليها احتفاء خاص باستنفار الذاكرة ونبش وشومها واستنطاق ندوبها (حميمية الصبا، التعلق بالأم، استغوار الذات، الكبت الجنسي، العلاقة بالمكان الخ).

كان ثمة إذن ميثاق مضمر بين فئة من الكتاب والقراء يقضي باعتبار الرواية بمثابة كتابة واقع مغاير، كتابة تتذرع بالتخييل والتجريب، وواقع يتشكل داخل النص في أثناء تشكل النص ذاته.

وقد واكب النقد الروائي في مختلف تنويعاته البنيوية [5] هذه الحمية الشكلانية التي طبعت، ومازال، أفق الكتابة، إن لم يكن قد ساهم في إثارتها. وسواء كان هذا النقد سيميائيا أو سردلوجيا (وهما المقاربتان المهيمنتان)، فإن أبرز ما يميزه هو إهماله الذات المتلفظة والسياق الخارجي للتلفظ، واهتمامه بسيرورة التلفظ ذاتها، أو بحاصلها، مقترحا تأويلا محايثا للملفوظ الروائي، وذلك من حيث محافله الحكائية (الوصف، السرد، الشخصيات، الفضاء...) أو استراتيجيته الخطابية المنتجة للمعنى (التناص، التقعير، المسرحة، العجائبية...) أو عتباته النصية (لوحة الغلاف، العنوان، المقدمة...) أو علاقته بالتلقي (صورة القارىء في النص، تدخله التأويلي...) أو سوى ذلك من المقومات.

الهوامش

1) تندرج ضمن هذا النمط روايات عبد الكريم غلاب وخناثة بنونة وبعض روايات ربيع مبارك وعبد الله العروي ومحمد زفزاف الخ..

2) يتكون هذا الخطاب خاصة من دراسات ادريس الناقوري (البشير الوادنوني) ونجيب العوفي وحميد لحمداني ومقالات محمد برادة المعاصرة لهذه الفترة الخ..

3) نقصد، بالتمثيل لا الحصر، روايات أحمد المديني ومحمد عز الدين التازي ومحمد برادة والميلودي شغموم الخ..

4) خاصة روايات التازي والمديني وبرادة.

5) من ممثلي هذا النقد : سعيد يقطين وحسن البحراوي وعبد الحميد عقار والقمري بشير الخ..

شعرية النص الشعري الجديد بالمغرب :

نحــو نظرية تفاعلية في فهم علاقة قراءة وتلقــي الشعر

بشير القمري *

1. أسئلة حول كينونة «الشعري» بين القراءة والنقد : حالة النص الشعري الجديد بالمغرب.

1.1. يمنحنا النص الشعري الجديد بالمغرب زمنا مضاعفا للتفكير والمساءلة :

أولا، كقراء نعتبر أنفسنا منخرطين في أفق انتماء موحد الى هوية ممكنة، أو على الأقل الى هوية مفترضة بيننا وبينه، والى أنطلوجيا مفقودة نافرة نسعى الى استعادتها والقبض عليها ونحن «نقرأ» هذا النص ويقرأنا، أو نتصور أنه «يقرأنا». ومن حقنا ـ كقراء دائما ـ أن نتساءل من موقع هذا الانخراط الخالق والقاتل معا : ماذا نقرأ ؟ ولماذا نقرأ ؟.

بعبارة أخرى : من حقنا أن نتساءل : ماهي الاواليات التي تتحكم في «قراءتنا» (قراءاتنا) : هل هو «التذوق» ؟ المتعة ؟ «لذة النص» ؟ (يجب ألا ننسى أن هناك سوقا استهلاكية بشكل ما لهذا الشعر، وسوق الشعر «سوق مطيار يالداخلو رد بالك»)؛ أم هي صيغة من صيغ الانخراط الجمعي (المجتمعي، الثقافي، الايديولوجي ضمنيا) ضمن برنامج أوسع، يرتبط بنا ونرتبط به كذوات في «واقع» ما، نتصارع فيه ونتصارع من أجله : أحيانا لتغييره، وفي أغلب الأحيان لادراكه، وهذا يكفي ربما، ويأتي النص الشعري الجديد ـ كما تأتي القصة والرواية والمسرحية واللوحة، ويأتي الفيلم و/أو أي عمل فني ـ لترسيخ هذا

ناقد | أستاذ الأدب الحديث بكلية الآداب ـ القنيطرة

البحث الدائم عن الكينونة المطاردة والوجود المصادر.

ثانيا، كنقاد نسعى الى الامساك التجريبي و«التشريعي» بقوانين تلك الاواليات وتشخيصها في أفق الوصول الى قواعد محددة لاشتغال هذا النص منذ لحظة تكونه (ربما !) الى لحظة استوائه كائنا جميلا يؤثث عالمنا حولنا، وشيوعه بيننا، وتبادل أوراق الاعتماد بينه وبين من يعتبر نفسه معنيا به لتذوقه وتبنيه وتعميده أو زجره ومؤاخذته أحيانا بقياسات يحدثها فينا هو نفسه عندما يختلف عنا ويأتلف معنا. لعل هذا السبب وحده كاف ليجعلنا ندرك ما أسماء أسلافنا الطيبون «العلم بالشعر»، عندما كانوا لا يتركون الشعر يمر جزافا دون ان ينظروا في صفائه ونقاوته وفي عتمته واستغلاقه، في ايهامه وابهامه، في اعتياده وانزياحه، وفي كل «حالات» خلقته البلورية، وكأنهم كانوا يمتلكون مصفاة نموذجية أشبه ما تكون بالعلبة و/او الغرفة السوداوين للحديث عن سالب الشعر وموجبه : هل «يستجيب» النص الشعري (أو لا يستجيب) للنموذج ! وكيف (ينبغي ان) يستجيب ! وكيف تتحقق الاستجابة ؟ ومتى لاتتحقق ؟ ومتى يصبح من حق النص الشعري الا يستجيب، خاصة عندما يتجاوز «النموذج» ويخلق شعريته الاخرى (الشعرية البديلة) والمستحيلة ؟

2.1. ان الامر يتعلق إذن وفيما يبدو بشعريات كثيرة : أحيانا تبدو متراكبة، وفي حالات أخرى مستقلة، لكن أقربها الى التشخيص «المعقلن» (بكسر اللام وفتحه) هي : شعرية القراءة، شعرية الكتابة، ثم شعرية الشعريتين معا. الاولى شعرية تبحث في «أفق الانتظار» بنوع من تقصد التماهي الذي يتحقق بين ذات القارىء وذات النص باعتباره كائنا نصيا رمزيا يملأ على هذا القارىء فضاءه الحميمي ويجعله أمير لحظته وملك زمنه واله كونه.

والثانية شعرية تبحث في «كيان» النص باعتباره كيانا «ماديا» يستمد من الواقع أدواته ويسعى الى عقلنة هذا الكون بما يملك من معرفة وخبرة جمالية تبدأ باللغة وتنتهي بالبناء. أما الشعرية الثالثة فهي شعرية «التقنين» (La cananisation) بالنسبة الى مكونات النص، يضاف اليها سنن هذا الاخير كموسيقية (La musicalité) تضمن لهذا النص مغايرته من داخل نظام اللغة ذاته عندما يحتكم الى التقطيع والتوقيع والتصنيع والترجيع؛ في اللفظة والجملة والمقطع والوحدة الواحدة والوحدات المتراصفة، جرسا ونبرة وتنغيما، حتى ولو كان نصا شعريا ينزاح عن الشعرية المألوفة، ويحاور امكانات أخرى كالنثر و/أو السرد و/أو التشكيل والحركة و«الصوت» بمعناه الحسي، ويستغل امكانات الفضاءات الشعرية المتاحة : فضاء الورقة، فضاء الخط، فضاء «الطبع» و«والنسخ»، ثم فضاءات التوزيع الرمزي للمكونات.

3.1. هل هذا يعني أن هناك استقلالا بين هذه الشعريات المذكورة ؟

نعم، ولا. فكل شعرية للقراءة هي شعرية كتابة. وكما ان الشاعر «يقرأ» الواقع (ويقرأ الذات والمجتمع والذاكرة والايديولوجيا) ويكتب، فان القارىء - وهو «يقرأ» نص الشاعر - يكتب نصه الخاص عندما يقرأ. وكل قراءة يقوم بها «ناقد» (يقوم بها «الناقد») هي كتابة لهذا النص أو ذاك. غير ان هذا لا يمنع من الاختلاف داخل الوحدة : إن القارىء عندما يقرأ النص الشعري يفعل ذلك مسكونا بروح البحث عن «الشعر» ضدا على «النثر»؛ أو هروبا من «نثرية» ما (نثرية الواقع ربما، نثرية العالم ربما أيضا)، فالشعر كان دائما أكثر الاجناس الادبية (أكثر «اللغات») اقترابا من الميتافيزيقا. أحيانا (وهذا وارد لا محالة) يقرأ هذا القارىء النص الشعري ضداً على «الشعر»، شعر «اللاشعر»، شعر المتحف والمؤسسة النظمية النظامية. أما الناقد فان قراءته قراءة «هندسية» بشكل ما : إنه يبحث في «نظام» الشعر، أي في جغرافيته السرية ومجاهله المكرسة للتيه والانشطار والتشظي والوله والانتشاء. يبحث في «خطوط» طول وعرض أرض أخرى، قارات راحلة، ويبحث في «كيمياء العناصر»، ويريد أن يهتدي الى «بيت القصيد» : قد يكون «المعنى»، وقد يكون «الدلالة»، وقد يكون «التدال» (La signifiance)، أي في تمظهرات الدوال عندما تتجاوز دالاتها وتفجرها. بيت القصيد أيضا رؤية للعالم أو «أدلوجة» (قناع). لكن : كيف يمكن الوصول الى هذا كله ؟

4.1. بالقراءة. بالقراءة ثم بالقراءة. بالقراءة وحدها تتحقق الشعرية وتتحقق شعرية النص الشعري. قديما : كان الشاعر يلقي، وفي حالات أخرى ينشد أو يغني، وقد يترك لراويته (راوية شعره) أن ينوب عنه، كما يسمح للقينة أن توقع شعره بصوتها وعودها، وحتى اذا حدث أن «كتب» الشاعر شعره، فانه - متى دعت الى ذلك ضرورة الالقاء - يحفظه عن ظهر قلب «مكتوبا» ثم ينساه، أو يكتبه في ذاكرته. من ثم يمكن الحديث عن شعرية الالقاء لدى الشاعر القديم في كل الحضارات والثقافات. أما الان، فان القناة الوحيدة المتوفرة هي «الطباعة»، أي «مؤسسة المكتوب». ومن ثم يستحيل أن نتحدث عن شعرية القاء في العصر الحديث باستثناء حالات قليلة يمكن أن تعمم أو تخصص : اللقاءات الشعرية مثلا، أو طقوس الانشاد الشعري عبر فضاءات معينة (المربد مثلا) وقنوات تواصلية (الكاسيت مثلا)، وفي لحظات بعينها لدى شعراء بعينهم (درويش، علي شمس الدين، أدونيس، حجازي، دحبور، عبد الواحد عبد الرزاق، قباني، البياتي مثلا). ولعل هذا السبب هو الذي يجعلني - وأنا أتحدث عن شعرية النص الجديد بالمغرب على وجه التقريب -) أترك قضية الالقاء جانبا. وقبل الحديث عن هذه الشعرية أريد أن أتساءل : لماذا يمكن أن نسميه «نصا شعريا جديدا» ؟

5.1. يبدو الامر صعبا في البداية، وهو كذلك. لكنني أتجاوز كل القضايا النظرية الشائكة التي قد تتطلب مساحات ومسافات أخرى لا أملك - بحكم التخصص الدقيق والاطار، والوقت ربما - حق التصرف فيها وتصريفها (هكذا وبسرعة)، لانها قضايا دقيقة من موقع التنظير الذي يتطلب الصراحة والضبط والوجاهة والتأطير المنهجي، واختار ما يبرر هذه التسمية من موقع اجرائي صرف.

إن النص الشعري الذي نجتمع حوله الان لننظر في حالاته وأحواله نص شعري جديد لانه - في تقديري - يستجيب ظاهراتيا لسمات أذكر منها :

أ - انتماءه الى «فضاء ثقافي» يختلف نوعيا عن فضاءات سابقة كانت وتيرتها وسيرورتها غير وقيرة وسيرورة نص رواد التجريب

والتأصيل، ، ثم نص رواد التحول والامتداد بعدهم. وعندما أتحدث هنا عن الفضاء الثقافي، فانني أتحدث أيضا عن علاقة الكتابة الشعرية بالمحيط والواقع والمؤسسة. وأفترض بالتالي ان الخلفية الثقافية للمغرب في مراحل الستينات والسبعينات ثم الثمانينات بعدها كانت غير الخلفية التي نحياها الان بكل مكوناتها السياسيـــة والفكريـــة والايديولوجيـــة والاجتماعية، بل حتى الاقتصادية، وإن كانت شروط هذه الخلفية قد أفرزت سمات قد تبدو إيجابية : ظهور أصوات جديدة في كل الاجناس الادبية، وظهور أعمال شعرية وتخيلية بفضل تنشيط عملية النشر والقراءة والمتابعة، الشيء الذي لم يكن متوفرا في السبعينات والستينات قبلا باستثناء الملاحق الثقافية للجرائد الوطنية وبعض المجلات.

ب ـ امتلاكه لذاكرة شعرية أخرى من حيث «مصادر التكوين» والمرجعيات وطرائـق التعامل مع هذه الذاكرة على مستوى التفاعل النصي والصياغة و«القراءة» (قراءة المتن الشعري الغائب واستقطابه» والانخراط في صلب الكتابة الشعرية وقضاياها الشكلية والموضوعاتية والتشكيلية.

ج ـ سعيه الى «التجاوز» (حتى لا أقول «القطيعة») الضمني المستمر على غرار ممارسات أخرى في الابداع كالمسرح والادب التخيلي السردي (القصة، الرواية) والسينما والتشكيل وسوى ذلك للتخلص من سلط «الاب» دائما بالمعنى الانطلوجي الرمزي، والتخلص من سلط النماذج الرسوبية.

د ـ امتلاكه أسئلة جديدة حول الذات والمجتمع والثقافة والتاريخ والاخر (L'autre) كأنظمة مادية ورمزية متفاعلة بدورها في انتاج «الذات الابداعية».

6.1. ان الامر يتعلق اذن ـ وفيما يبدو ـ بسيرورة دينامية يستلم فيها رواد النص الشعري «الجديد» بالمغرب سلطة الابحار بدافع من خلق كيان خاص وكينونة ذاتية وجمعية لاقتحام خرائط أخرى. كما يتعلق أيضا بحرب عصابات تخوضها هذه التجربة كليا، وكل تجربة خاصة على حدة، لتقويض صرح الكائن والممكن والمحال، كل حسب طاقته وكل حسب حاجته : إنها اشتراكية الانتماء الى هوس الشعر ولذة الميتافيزيقيا وديموقراطية الاكتشاف، وكأن الامر يتعلق بأطفال ولدتهم (تلدهم) أمهم باستمرار، ثم يتوزعون كي يعودوا بألسنة مختلفة، لكنهم يجتمعون في حربهم حول «لغة» (لغات) الشعر. منهم الذي يعشق السباحة في الجهات الاربع، ومنهم من يقتحم المغارات والكهوف، ومنهم من يعشق الاستماع الى الريح، ومنهم من يخط في الطين، ومنهم من يرحل ولا يعود الا مضرجا بدمائه والجروح، ومنهم، ومنهم، ومنهم، لكن الاجمل فيهم كلهم هو ذلك الالحاح على المجاهدة والانبثاق، فطوبـى لهـم ومرحى !

2 ـ بحثا عن شعرية النص الشعري الجديد بالمغرب

1.2. لن أنطلق من نماذج محددة للكشف عن هذه الشعرية كقوانين منظمة لاشتغال آليات الخطاب الشعري في هذا النص الجديد؛ أو باعتبارها شعرية محايثة من حيث نسقها العام، وذلك تجنبا لاعلان ديكتاتورية الانتقاء، ومغالاة الاجحاف، لان الجميع يعلم مقدار ما يحدث من هزيمة عندما يفشل الناقد (أي نقد) في تبرير إسقاطاته ورؤيته ومسعاه. وعوض أن أتحدث في (عن) «الخاص»، أفضل الحديث عن «العام» من خلال بعض «الخاص» لمجرد الاستئناس. لاجل ذلك سأقترح مشروعا انطلاقا من مفاهيم ـ مفاتيح يمكن أن تضمن تفاعل العام والخاص.

إنني أتصور هذه الشعرية من خلال مواثيق للقراءة / المقاربة الكلية للنص الشعري الجديد بالمغرب، وهي في نظري :

أ ـ **شعرية العنوان** باعتبارها شعرية تبرمج العلاقة التفاعلية بين ذات الشاعر وذات النص من جهة، ثم بين ذات النص وذات القارىء (المتلقي). وفي هذا السياق أتصور أن أي نص شعري جديد بالمغرب يراهن ـ من بين ما يراهن عليه ـ على عنوانه بالاساس لخلق شعرية خاصة على مستوى النص في حد ذاته ومن أجل ذاته، وبرمجة علاقة نصية بين تقاسيم ووحدات هذا النص لغويا، جماليا، مقطعيا، ثم كوحدة من العناصر المتشابكة التي تتبادل التأثير والتفاعل بين الذوات المذكورة في أفق قراءة ـ تلقي النص. كما أتصور أن أي شاعر «جديد» بالمغرب يضع ـ عن قصد أو مواربة وإيغالا في الايقاع بقارئه ـ عنوانا واعيا للنص الذي يكتبه، على الاقل لحظة التلقي الاولى (لحظة النشر والتداول). من ثم يتحول العنوان ـ تتحول العناوين ـ الى مفاتيح نصية لها شعريتها الانية لحظة هذا التلقي، ثم لحظة القراءة البعدية، المنظمة في ضوء وعي نقدي تحليلي.

ب ـ **شعرية الكتابة**، وأقصد بها «الفعل الشعري» كممارسة جمالية وإبداعية لهذه الكتابة بوعي مسبق ومنظم في اختيار اللغة والنبرة والتوزيع النصي، خاصة من حيث المبنى. وتنتظم ضمن هذه الشعرية شعريات صغرى مجهرية (Micro poétiques) هي شعرية الملفوظ (لسانيا) وشعرية المعجم الشعري ألفاظا وتركيبا، ثم شعرية الايقاع داخليا وظاهريا.

ج ـ **شعرية التخيل** (Fiction)، أي المادة الحاملة كموضوعة و/ أو إطار شكلي يستقطبان لتمرير الخطاب الشعري والرؤية والدلالة.

د ـ **شعرية المتخيل** (L'imaginaire). وتنتظم داخلها عناصر الاطار المرجعي للتخيل كثقافة ذاتية وموضوعية. وهي شعرية متمفصلة بين متخيل أدبي داخل النص الشعري ومتخيل رمزي يؤطر بنية النص الكلية : قد يكون «حدثا»، أو «رمزا» أو «علامة» أو «أسطورة» و/أو «خطابا» موازيا، وغير ذلك من المواد والعناصر التي تنتقل بنا من البحث في شعرية النص الداخلية انطلاقا من الشعريات المذكورة قبل قليل (أ،ب،ج) الى البحث في شعرية النص الداخلية ـ الخارجية من منظور العلائق التفاعلية بين الشاعر وعالمه (بين الشاعر والعالم) هذه المرة، بحيث يتحول هو كذات الى متقبل يعيد انتاج ما يتلقاه. إنها شعرية في ما وراء التخيل (Méta-fiction) وما وراء الخطاب (Méta-discours)، من ثم يمكن الحديث عن ما قبل النص (Prétexte) وعن قوانين القصدية بالمعنى السيميائي الوظيفي (لدى غريماس) والسيميائي الثقافي (لدى لوتمان)، ثم عن

عناصر التذويت والتصويغ للغة الشعرية بالاساس، قبل أي حديث اخر عن «ما بعد النص»، أي التلقي.

2.2. نضيف الى هذه الشعريات المتراكبة شعرية أخرى لا تقل أهمية عندما ننظر في النص باعتباره «كتابة» هي شعرية النص تشكيليا. وهنا أفترض أن كل نص شعري هو نص تشكيلي بمعنى ما، لانه قبل أن يتخذ لنفسه فضاء يرتع فيه، يشتغل على تشكيل اللغة، وعبر هذا التشكيل يحقق «مادة» للتلقي الحسي (البصري، السمعي، الحركي) الذي ينشط أفق الانتظار عن طريق مادة التخيل ومكونات المتخيل.

بعبارة أخرى : الشاعر تشكيلي من خلال «نظام اللغة»، والتشكيلي يخلق من خلال تشكيله «لغة». ويبقى نظام التشكيل مستقلا بذاته، لانه يمتلك نظامه الخاص : الالوان في حقيقتها وجوهرها كعناصر وفي استعمال نظامها كجماليات وتأطير)، الخطوط، الاشكال، العناصر، فضاء اللوحة و/أو الجدار، تتفاعل، تتقاطع، وتخلق «لغة» للتواصل. أما الشعر (النص الشعري) فان نظامه هو اللغة. ومن خلالها تتحقق مستويات الترميز (Symbolisation) والتشكيل التشخيصي (configuration)، و«العرض / التقديم» (Représentation)، خاصة عندما نفكك هذه اللغة ونكتشف داخلها عناصر تشكيلية، لعل أقدمها وأهمها «الصورة الشعرية» كظلية (Simulacre).

نعم : قد يتفاعل النص الشعري مع التشكيل، وقد يتفاعل التشكيل مع الشعر، لكن هذا يتم دون فقدان أي نظام لهويته واستقلاله الخاصين. وليس التشكيل وحده هو الذي يفترض مثل هذه السيرورة بالنسبة الى الشعر، وإنما المعمار والنحت (ربما!) والموسيقى والصورة الفوتوغرافية والسينما والمسرح. التشكيل تشكيل والشعر شعر، ويبقى كل منهما مستقلا بذاته، لكنهما يتفاعلان، وكما يستقطب المسرح وتستقطب السينما التشكيل (مثلا)، فان الشعر يتحول عندما يراهن على ذلك الى تشكيل بالمعنى البصري والرؤيوي. وحينئذ سنتحدث عن تشكيل في الشعر، وليس عن تشكيل شعري أو شعر تشكيلي. أكثر من ذلك : كل تشكيل له شعريته، أي قوانينه في خلق جمالياته وانتاج معانيه ورؤياه ودلالاته، بل اننا قد نجازف ونتحدث عن شعرية المسرح وشعرية السينما باعتبار الافق التواصلي في الايهام والتخيل والمتخيل.

3.2. ان شعرية النص الشعري الجديد - انطلاقا من هذه الافتراضات - شعرية تستند الى عدة قوانين. ولكي أخلص الى نتائج أولية أختار بعض الامثلة للتقريب والاستدلال. فمثلا عندما اخذ بعين الاعتبار بعض نصوص (دواوين) شعراء هذا النص الجديد، ومن منظور شعرية العنوان أفترض أن ما يوجد بين ذات الشاعر وذات النص هو إيحائية العنوان وكثافته لفظا ومعنى الى حد أن هذه النصوص (الدواوين) تلزمني بقراءة خاصة أهتدي من خلالها وحدها الى «ما قبل النص» وقصديته (ربما). فعبد الدين حمروش يعنون أحد نصوصه «وردة النار أو هديل الجرح»، وعبد العزيز أزغاي يطلق على نصه الشعري «رقصة الناي»، وعبد السلام الموساوي يعنون نصا له بـ «قنديل الليل القليل»، ونصا آخر «ايقاع السهو»، ومحمد عرش يسمي نصا «مدخل لاحتضان الحريق» ونصا آخر «عصافير الصمت». أما الشاعر أحمد بركات فيسمي ديوانه ’أبدا لن أساعد الزلزال»، ويطلق الشاعر أحمد محمد حافظ على ديوانه المخطوط «ايقاع الرعب والحنان».

ما الذي يمكن أن نستفيده من معمارية هذه العناوين ورمزيتها المحايثة انطلاقا من شعرية العنوان ذاتها ؟

إنها عناوين «مخدومة» (Travaillées)، وتراهن بالتالي على خلخلة أفق الانتظار التقليدي المعتاد الذي يتعامل مع العناوين بشكل مدرسي أو ذوقي معلب يعتبرها زائدة وثانوية. أكثر من ذلك : إن عناوين كالتي أشرت اليها قبل قليل تمنحنا لحظة انفلات من هذا الافق المذكور عندما تلقي بنا في تضاريس الغرابة والمفاجأة والاسطرة : هل يمكن أن تلتقي الوردة بالنار ؟ وهل يمكن أن يكون للجرح هديل ؟ أي وردة ؟ أي نار ؟ بل أي جرح وأي هديل ؟ والموساوي عندما يختار عنوان «ايقاع السهو» : ماذا يريد أن «يقول» ؟ ولهذا السهو بالذات وعنه ؟ أي «سهو» ؟ هل يمكن للناي أن «يرقص» ؟ عن أية رقصة يتحدث (أزغاي) ! هل يمكن أن نحتضن «الحريق» (حريقا) ؟ أي حريق وأي احتضان ؟ (عند محمد عرش). وهكذا دواليك عن «زلزال» (بركات) و«ايقاع» (أ. محمد حافظ).

4.2. إنها شعرية عناوين تستدعي حفريات في فاعلية الشعرية (Poéticité) في صنعة العناوين : أولا على مستوى سيميائية تفكيكية لحمولاتها في علائقها بالنصوص، وما ينهض بينهما (بينها) من تفاعل وتشاكل وترابط (أو تنافر ومفارقة أحيانا)، ثم على مستوى علم العناوين (La titrologie) ثانيا : في المستوى الاول نبحث عن تفاعلية قصدية تلعب فيها ذاتية الشاعر دورا اراديا مقصودا في الاختيار وبرمجة القراءة (قراءتنا، قراءاتنا). وفي المستوى الثاني (قد) نبحث في اشتغال العناوين من منظور ظاهراتي بين الذات والقارىء والمؤسسة المادية الرمزية بكل سماتها الوظيفية والتداولية، لان أي عنوان يشكل ويجسد فضاء ثقافيا ومعرفيا تجاه العالم وترميزا للكون ورمزية للابداع. نعم : ان العناوين قد تظل مجرد أعراض غير مقصودة، خاصة عندما لا ترتبط بالنص ارتباطا عضويا، أو توضع من قبل ذوات أخرى غير ذات الشاعر (من ذلك حالة عناوين نصوص ودواوين لاحقة توضع بعد «موت» الشاعر مثلا، أو تغير في اخر لحظة بتدخل اعتبارات المؤسسة)، لكن هذا لا يمنع من اعطاء العنوان (العناوين) قيمة استقطابية لممارسة القراءة.

أما عندما نريد الحديث عن شعرية الكتابة بالنسبة الى النص الشعري الجديد بالمغرب، فاننا قد نتحدث عن تفاصيل شكلية تجعل النص يتحول بين أيدينا الى مادة صيغت (صنعت) في مخبر سري يكون فيه الشاعر «مهندسا» وخالقا لكائنه الجميل (النص). ويمكن لي في هذا السياق أن أفترض أن النص الشعري الجديد بالمغرب أصلا «كتابة»، سواء بالمعنى المعتاد أو المعنى البارتي (نسبة الى رولان بارت). فالشاعر - أي شاعر - حاضر في نسخ كتابته ويمارس كل أقنعة الكتابة، بما في ذلك «الكتابة البيضاء»، ويبحث في نفس الوقت عن مجازاته وبلاغته، كما يبحث عن الالفاظ يشحنها بما يريد من الايحاء والترميز بنوع من الاعتمال الذي

يجعل لغة النص لا تتخذ حالتها وطقسها النهائيين الا في أقصى درجات تخريج النص قبل نشره أو تخزينه في انتظار المعاودة أحيانا الى حد يمكن معه استعادة مصطلح «التثقيف» المعروف. ويظهر هكذا (أو على الاقل «يفترض») على مستوى «تركيب» النص بالمعنى اللساني (Syntaxe) من حيث اختيار اللفظة والحملة والمقطع على حساب ألفاظ وجمل وتراكيب ومقاطع أخرى تظل قائمة بظلالها، ولكنها تنسحب على مستوى العلاقات الجدولية (Paradigmatiques). فأنا أتصور مثلا أن الشاعر (أ. محمد حافظ) قبل أن يكتب «تتلوى فوق الاسوار» (نص «مدينة الظل»، الديوان المخطوط، ص 28) قد راودته جملة «تتلوى فوق الجدران». وأتصور أن (أ. بركات) فضل «أحمل في كفي الوردة» على جملة «أحمل في كفي الزهرة» (أنظر ديوانه المذكور، ص 5). كما أتصور أن (م.عرش) اختار «جاءني يرتدي خرق الريح» (القصيدة المذكورة) على حساب جملة أخرى «جاءني يرتدي مزق الريح». وأتصور ان (ح. الوزاني) فضل في نص «يوتوبيا» (ملحق «الاتحاد الاشتراكي») «غير عابىء باندحاري» على «غير عابىء بانحداري»، وهلم جرا (الامثلة كثيرة عندما نواجه العلاقات التركيبية مع العلاقات الجدولية).

5.2. إن الامر لا يتوقف عند حدود التركيب وإمكانات الاختيار السياقي الوظيفي للغة، وانما يتجاوز ذلك الى كيفية تخريج النص ككتابة وخط يدويين يحتفظان الى حد ما بعلاقة رحمية بين النص و«صاحبه». وفي هذه الحالة نتحدث عن ظواهر كثيرة ضمن ظاهرة مركزية، مركبة وبسيطة : مركبة عندما تتدخل ذات أخرى في «كتابة النص» (الكتابة هنا بالمعنى النسخي التبوغرافي، أو الكاليغرافيا)، ونمثل لذلك بحالة نصوص نشرت في مجلة «الثقافة الجديدة» (المغربية) بخط (أ. جاريد) و(ع. البوري). والبسيطة عندما ينخرط الشاعر ذاته في إنتاج كاليغرافيته الخاصة لشعره وحالة أ. بلبداوي، حالة نصوص أخرى لشعراء لم ينشروا لكن قصائدهم ودواوينهم مخطوطة بكاليغرافيتهم، غير أن هذه «الظاهرة» وحدها ليست هي الوحيدة، إذ بإمكاننا التساؤل عن سيرورة نصوص تتنقل عبر سلالات نصية متلاحقة :

أ - مكتوبة باليد في الطريق الى النشر، فـ «تعاد» كتابتها بتوزيع اخر.

ب - مكتوبة باليد تنشر بصفات وسحنات خطية أخرى في جرائد ومجلات.

ج - «مطبوعة».

إنها «شعرية» فضائية خاصة بالشعر مادامت الاجناس الادبية الاخرى تتخذ غير هذا السياق.

4.2. أنتقل بعد هذا الى شعرية التخيل، وأقصد بها شعرية الامساك بأدوات نصية لتفعيلها عن طريق الترميز والتشكيل التشخيصي و«العرض» المشار اليها كلها في السابق. يشكل المستوى الاول اختيار الشاعر عن قصد وطواعية لمادة حاملة للخطاب ومؤطرة له من خلال عناصر تركيبية قائمة في «هيكلية» النص، وأمثل لذلك باختيار الشاعر (محمد عرش) في نص «مدخل لاحتضان الحريق» ب «تقنية الحوار» بين كائن تابع وسيده «المتصوف» :

1) «جاءني يرتدي خرق الريح،
يطوي مسافة قوس قزح،
قال يا ولدي :
- ضاجع اللغة الشائكة
ليزول الالم
قلت : يا سيدي
لغتي، من جبين ضحايا التراب...» الخ.

أما المستوى الثاني فيتشكل من استقدام إطار أوسع يتجاوز الترميز الذي قد يظل سجين الملفوظ الشعري وحده كخطاب أو «قول» (un dit) دون وصف، الى استقطاب عالم محسوس لتأطير الملفوظ (الفضاء التجريدي مثلا). ونمثل لذلك - على وجه التقريب - بنص «ذباب» للشاعر (أحمد محمد حافظ) :

2) «على زجاج النافذة
يتهاوى
إذا أرسلت شمس أبريل
قبلة دافئة
حائرا ينشر الاجنحة

===0===

عالم
عالمان
عالم من وراء الزجاج
يشتهيه البصر
والهنا عالم يحترق.

===0===

حاجز
حاجزان
حاجز من جدار سميك

===0===

واخر من غفوة دائمة»
(ص 13-15، من الديوان المخطوط)

المستوى الثالث يتحقق خاصة من خلال النصوص الشعرية التي تحرك في ثناياها مظاهر أقرب ما تكون الى السرد وآلياته، غير أننا قد نجده يتفاعل مع المستويين السابقين أحيانا، لذلك نفضل ألا نستعمله كمفهوم اجرائي للمقاربة الا عندما نتأكد من تخلل الخطاب الشعري وامكان محاورته للمحكي (Le récit)، على أن «العرض» في هذا السياق، وبالنسبة الى النص الشعري الجديد بالمغرب، بل حتى بالنسبة الى عموم الشعر، يجب أن يدرك في ظل شرطين لازمين :

أ - حضور ذات متكلمة في النص الشعري، وليس السارد بالمعنى العام.

ب - الحاح «الصوت السرذي» وهيمنته بقصدية مدركة.

ويبقى أن أشير في نهاية هذا التصور الى شعرية المتخيل التي أعتقد - بالنسبة الى النص المغربي الجديد - أنها ذات طابع إشكالي نظرا للعناصر التي تثيرها من خلال اشتغال هذا المتخيل الذي يتفرع في ظاهره الى ما هو واقعي و/أو أسطوري بحسب طبيعة الخطاب الشعري ككتابة ثم كمتخيل، ولكنه في باطنه قد ينفتح على مساحات ومسافات عمقية يتحول من خلالها هذا الواقعي الى أضراب من صيغ التعبير عن الرؤيات والتجارب التي تجسد «موقع» الصوت الشعري بالنسبة الى الذات والمجتمع والاخر. ونفس «الواقعي» قد يتحول الى ميتافيزيقيا طقوسية تعيد انتاجه بطرائق مختلفة. أما الاسطوري فانه بقدر ما يشخص

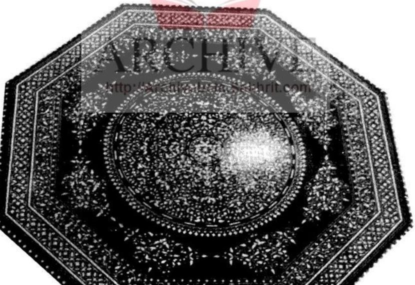
الوجه الثاني للخطاب عندما يتخلص من «واقعيته» بقدر ما يستند الى تفاريق في تشغيل الذاكرة والثقافة، فيتحول بذلك الى «مناص يغلف الملفوظ بنزعة من الترميز والتشخيص. من ثم ينفتح النص الشعري الجديد بالمغرب على أرباض من العجائبي والغريب والسحري وسوى ذلك عبر شبكات من العناصر والاحالات التي تحاول (وتحول في نفس الوقت) ـ أن تجعل النص الشعري بدوره الى نص مناص لا يدرك الا في حدود البحث عن العلائق التي يؤسسها خارج نصيته المباشرة : إن الامر يتعلق بأبعاد تلاقح ما قبل النص ومقصديته في الايهام من خلال خلق عالم (كون) شعري لا يقف عند حدود الخطاب الشعري، وانما يراهن على كل إمكانات الانفتاح تجاه الكتابة بمعناها الأنطلوجي وتُجاه الانطلوجيا أساسيا، لان الامر يتعلق بتشكل «فضاء مغاير» يؤسسه النص الشعري الجديد وهو يتعامل مع ذاته ومع خارج الذات بالمعنى المطلق و«الفلسفي».

3 ـ بضع خلاصات عامة.

1.3. ان مجمل العناصر التي حاولنا استكشافها تجعلنا نسلم في نهاية هذا التصور بأن أي اشتغال على النص الشعري الجديد بالمغرب في إطار أية شعرية يظل رهينا بطبيعة النص وخصوصيته في لوحة التجارب الشعرية المتوفرة. ونظرا لان هذا النص يتشكل بدون توقف، فان هذه الشعرية الممكنة تظل رهينة بطبيعة الاسئلة التي يطرحها على مستوى كل الشعريات التي أشرنا الى بعضها الى جانب الشعريات الصغرى التابعة لها، مع مراعاة قيمة كل شعرية في تفكيك حمولة النص وخطابه (ملفوظه).

2.3. الخلاصة الثانية تتجه الى صلب النص الشعري الجدي وهي أن هذا التشكل المشار اليه رهين بدراسة طبيعة الاشكال الشعرية داخله، وهي الاشكال التي تبدو متعددة، باستثناء نوع من الرسوخ الذي نجده لدى شعراء أمثال (أ. محمد حافظ) الذي يمكن أن نتحدث بالنسبة اليه عن «اختيار» شعري يجعله صوتا شعريا ذا هوية منفردة قوامها ترسيخ هذا الشكل.

الرباط : 92.4.14



مساهمة الصحراء في بناء الدولة المغربية

محمد زنيبر *

إن جزءا لايستهان به من التراب الوطني المغربي يقع في الصحاري والواحات، ولربما تجاوزت المناطق الصحراوية نصف مساحة البلاد [1]. ولئن كان هذا الجزء عانى منذ أزمان بعيدة من الخصاص والجدب والفقر، فقد قدر له، مع ذلك، أن يكون له حضور مستمر، وأحيانا حاسم في تاريخ المغرب. ومن يتصفح ذلك التاريخ بامعان، يخرج بانطباع عام، وهو أن منطقة الصحراء والواحات كانت أكثر فعالية وديناميةً من المناطق الشمالية الغنية والخصبة في تحريك التاريخ هاته الملاحظة العامة تحتاج الى تحليل وتوضيح، وهو ما سنحاول تلمسه في دراستنا هاته.

لنستعرض، بادىء ذي بدء، سلسلة الدول التي تعاقبت على حكم المغرب الأقصى - ونعني هنا بالدول الاسر الحاكمة -، فبأي استنتاج نخرج ؟ إننا لا نتمالك عن رصد ظاهرة أساسية، بل إن تلك الظاهرة تقفز الى عيوننا : **إن معظم الدول المغربية ترجع بأصولها الى جنوب البلاد، وفي كثير من الاحيان الى مناطق الصحراء والواحات.** فمن عهد **الادارسة** في أواخر القرن الثاني الهجري (أواخر القرن الثامن الميلادي) الى بداية العلويين في أواخر القرن الحادي عشر الهجري (النصف الثاني من القرن 17 ميلادي) أي في مدة تقارب الالف سنة، تعاقبت ثماني دول على حكم المغرب، ست منها تنتمي الى جهات الواحات في الجنوب وهي :

- الدولة المدرارية بسجلماسة.
- الامارات الزناتية الاتية من النجود العليا.

أديب | مـؤرخ

- دولة المرابطين القادمة من الصحراء الغربية.

- دولة المرينيين المتأصلة من مناطق الواحات بين فكيك ونهر الملوية.

- دولة السعديين المتأصلة من منطقة واقعة في أواسط وادي درعة بين زاكورة وتامكروت أي في جهة الواحات الجنوبية.

- دولة العلويين الحالية، المتأصلة من تافيلالت، في منطقة واحات، أيضا.

ومن هذا الاستعراض، يتضح أن الجنوب المغربي في الصحراء أو في حواشيها كان له دور أساسي وحاسم في بناء الكيان السياسي المغربي كدولة لها حدودها وهويتها وتقاليدها منذ الفتح الاسلامي (2). ولعلنا سنتيه تيها طويلا لو حاولنا أو نصدر دراستنا هاته بلمحة ببليوغرافية. فموضوع الصحراء والواحات أثار كثيرا من فضول الباحثين المعاصرين، وبالخصوص لدى الاروبيين، بحيث ان الكتب والدراسات والمقالات من كل حجم وصنف تعد بالمئات، ومن اخر ما أمكننا أن نطلع عليه في هذا الصدد أطروحة الاستاذة ج. مونيي J. Meuniè التي عنوانها:

Le Maroc Saharien des origines au XVIe siècle

المغرب الصحراوي من البدايات الى القرن السادس عشر.

وفي كتابها هذا، تحاول أن تعيد الاعتبار الى الجنوب المغربي وتقوم بحفريات تاريخية من خلال بعض المصادر والوثائق والشهادات اليهودية والاسلامية والروايات الشفوية. ومهما اعترضنا عليها في بعض الاراء والاستخلاصات، فان أطروحتها العامة في هيكلها الاساسي تملأ ثغرة كبيرة نشعر بها، ونحن نواجه اشكالية كتابة تاريخ المغرب. فلا المصادر القديمة، ولا المصادر العربية الكلاسيكية ترضى رغبتنا في معرفة تاريخ المغرب بمجموعه، شماله وجنوبه. فهي، في الغالب، تقف عند حدود المنطقة الشمالية، وتترك شطره الاكبر، أي الشطر الجنوبي في منطقة الظل، ولا تتحدث عنه بشيء من الاسهاب الا عند قيام دولة المرابطين، بحيث ينزل علينا تاريخ هاته الدولة بغتة كمفاجأة هبطت من السماء. وتظهر مراكش بين عشية وضحاها كعاصمة ذات مكانة وسطوة لم تنلها فاس، إذ أصبحت عاصمة امبراطورية كبيرة سواء في عهد المرابطين أو في عهد الموحدين. وقد اعتدنا أن نتلقى تلك الاخبار من مصادرنا القديمة، ونهضم تلك التطورات السريعة كفقه مسلم لا يقبل الاعتراض، مع أنها في حاجة الى دراسة وتفسير أو تأويل.

ونحن بهاته الاشارة المقتضبة، نشير، في نفس الوقت، الى ضعف مصادرنا وشحها. وأهم ما تلقيناهمن معلومات عن الواحات والصحراء المغربية يرجع فيه الفضل الى أبي عبيد البكري، كما يتضح ذلك من قراءة الفصول المخصصة للموضوع في كتابه «المسالك والممالك». والذين جاءوا بعده لم يضيفوا شيئا كثيرا، اللهـم الا في نطاق الجزئيات. ويجب ان ننتظر ابن بطوطة، الرحالة المعروف، لنجد في رحلته فقرات يتحدث فيها عما شاهده أثناء رحلته عن الصحراء والصحراويين. وكان الحسن الوزان في كتابه «وصف افريقيا» أكثر إفادة بما أتى به من معلومات تذكرنا بالمجهود الذي بذله أبو عبيد البكري في كتابه «المسالك والممالك»، لكن فيها تجديد واعتبار للتطورات التي جرت في عصره، وهو نهاية القرن الخامس عشر وبداية القرن السادس عشر.

وبرغم كل ذلك، فان مصادرنا تحتفظ بأهمية قصوى بالنسبة لكل الباحثين، إذ هي المعتمد الوحيد والمرجع الذي لا غنى عنه في تلمس تاريخ الصحراء والسودان الغربي أثناء العصر الوسيط. ومن دون شك أن هنالك مصادر اخرى ضاعت. على أننا قد نلتمس العذر لاجدادنا اذا هم كانوا مقصرين في كتاباتهم. فالصحراء بالنسبة اليهم كانت ارضا هامشية لا تستحق التفاتا كبيرا، لانها ارض خالية ومجدبة، وكل ما يمكن أن يثير الاهتمام في شأنها هو الطرق التي تخترقها بين الشمال والجنوب، وبين الغرب والشرق.

ولذا، فاننا نجدهم يذكرونها بالتفصيل ويقدرون مسافاتها. ثم لا ننس أن الصحراء لم تكن تجذب اليها الانظار بثرواتها المخبوءة في جوف الارض من بترول ونحاس وأورانيوم الخ... كما هو الشأن اليوم. فكانت، بالتالي، تعد أرضا مواتا لا ينتظر منها أي خير. كما أن فرشتها المائية الجيولوجية لم يكن من الممكن معرفتها والاستفادة منها في ذلك الوقت. ولاسباب لا نحتاج الى بسطها، استقطبت الصحراء في عصرنا هذا اهتمام الباحثين من كل الافاق العلمية. ولذلك، فقد أصبحنا نتوفر، اليوم، على ببليوغرافيا كبيرة وشاملة من شأنها أن تساعدنا على معرفة الحاضر وكذلك الماضي.

وسؤالنا الاساسي يعود بنا الى الماضي: لماذا قدر على المناطق الصحراوية أن تلعب دورا كبيرا وحاسما في تاريخ المغرب ؟ أو، بعبارة أخرى، لماذا كانت الواحات منطلقا لعدد من الدول الكبرى التي حكمت المغرب ؟ سؤال يدفع بنا الى تساؤل اخر من شأنه أن يدعم الاول ويلقى عليه بعض الاضواء: هل استطاع الشمال أن ينجب دولا في مستوى دول الجنوب ؟.

حينما نستنطق التاريخ، نجد أن أول دولة تأسست في الشمال كانت هي الدولة الادريسية، ولكنها كانت تمثل محاولة أولى جمعت أشتاتا من العناصر فيها من قدم من الشرق ومن إفريقية ومن الاندلس، ومن البربر المحليين، ومن البربر الطارئين، وفيها الاشراف الادارسة الذين التف حولهم هذا الخليط. بحيث ان كل شيء كان جديدا ومرتجلا في هاته الدولة. ومن الصعب تحديد أصلها هل هي من الشمال أم الجنوب، ولو كانت حاضرتها فاس تقع في الشمال. وهذا ما يفسر هشاشة تلك الدولة، إذ لم يمض عليها أكثر من جيلين حتى بدأت تعرف التمزق ودخلت في سيرورة التدهور. وقامت بعدها محاولات الامارات الادريسية في الريف وجبالة، دون أن تنجح في النمو والتحول من رئاسة محلية الى دولة شمولية (3). ثم كانت دولة بني وطاس في القرن الخامس عشر ميلادي، انطلاقا من الشمال، من مدينة فاس. لكن الدولة الوطاسية، كما هو معلوم، لم يحالفها الحظ، إذ ظل نفوذها محصورا فى الشمال، ولم تنجح في مده الى سائر اقاليم المغرب. فهل حكم على الشمال بالعجز عن تكوين دول كبيرة، سار حكمها في عموم البلاد ؟ (4).

مهما يكن جوابنا، فنحن أمام ظاهرة

موضوعية : جنوب مخصب في إنجاب دول كبيرة، وشمال معسر لا يلد الا دولا محدودة العمر والافق. ومن ثم نصل الى ملاحظة تتعلق بالماضي، ولا تنطبق على الحاضر بعد التطور الهائل الذي مر منه المجتمع المغربي في هذا القرن، وهي أن امتياز الجنوب لم يكن حدثا اتفاقيا أو اعتباطيا، بل كان يعرب عن ثابتة تاريخية تحتاج الى ادراك وتفسير. وهذا بخلاف ما هو جار في الحاضر، إذ ان الوزن السياسي للجنوب تقلص بصورة حد محسوسة، حيث ان مراكز القيادات السياسية والتوجيه العام في ميادين الاقتصاد والثقافة أصبحت متجمعة في الشمال، مما يثير تذمر أهالي الجنوب في بعض الاحيان ويطرح مشروع اللامركزية في عين الاعتبار لدى المسؤولين.

ولكن حذار من أن نخلط هموم الحاضر ومشاكله بأطوار المجتمع المغربي في الماضي. فالتاريخ يبين أن وزن الجنوب كان أثقل في المجال السياسي، بالخصوص. وهذا ما نستجليه من القاء نظرة سريعة على نشوء بعض الدول التي ذكرنا.

1 ـ الدولة المدرارية

تشير المصادر الى عدة عوامل أدت الى تأسيس دولة يأتي في أولها موقع المدينة. فهي «في أول الصحراء لا يعرف في غربيها ولا قبليها عمران» [5] وهي تتمايز عن الصحراء المجاورة بكونها تتلقى مياه وادي زيز فتكثر الخضرة والزروع في جهاتها، وتتعدد فيها أشجار النخيل والعنب. فهي، إذا، تشتمل على كل الصفات التي تعرف بها الواحات : أرض متميزة بوفرة الماء وكثافة النبات وسط صحراء مجدبة.

كما تستوقفنا المصادر بإبراز ظاهرة النشاط القوي والمتنوع لسكان الواحة. فهم فلاحون يحاولون أن يستخرجوا أكثر ما يمكن من محصول من أرضهم الصغيرة. وهم رعاة ماشية. وهم أصحاب صناعة متنوعة، وأصحاب تجارة في القريب والبعيد. بمعنى انهم في حيزهم الضيق يشكلون وحدة اقتصادية متكاملة ومتوازنة، وهم في نفس الان، واعون بما يهدد كيانهم الاقتصادي من جراء هشاشة ذلك التوازن، بسبب تقلبات الطقس أو غارة الرحل. فهم تجاه تلك الاخطار، يشعرون بضرورة تكثيف نشاطهم الاقتصادي وتنويعه، كما يشعرون بضرورة التضامن فيما بينهم لتأمين بقائهم والمحافظة على مستواهم المعاشي ومواجهة كل التهديدات الاتية من الخارج.

كيف تأسست سجلماسة في سنة 757 م وأصبحت عاصمة لدولة بني مدرار ؟

يعود بنا التحليل التاريخي ها هنا الى نظرية ابن خلدون عن **العصبية**، فنكتشف، أولا عنصر القبيلة، قبيلة **مكناسة**، المنتمية لزناتة المعروفة بانتجاعاتها في النجود العليا والصحراء، والمسيطرة على طرق التجارة نحو السودان في فترة تتراوح ما بين القرن الثامن والقرن الحادي عشر الميلاديين. وكان موقع الواحة ومواردها الاقتصادية خير حافز لتلك القبيلة كي تختار حياة **الاستقرار وتتخلى عن تقاليد النجعة، وتغذي في مجتمعها الصغير الطموح السياسي.** [6]

يذكر ابن عذارى أن أبا القاسم سمغون بن واسول المكناسي كان صاحب ماشية كثيرة، ينتجع موضع سجلماسة، الذي كان براحا، حيث كان يختلي الى سوقها الذي تتردد عليه قبائل البربر [7]. ويأتي بعد ذلك حافز اخر لا تخفى أهميته، ألا وهو الحافز المذهبي. فقد كانت مكناسة من القبائل المغربية التي انساقت الى اعتناق المذهب الخارجي في ثورتها على سوء الادارة العربية. فأخذت بمذهب **الصفرية**، الذي زاد في التحامهم وأشعرهم بتميزهم وباكتسابهم لهوية جديدة.

وكل هاته العوامل دعمت اختيار مكناسة لحياة الاستقرار الذي لم يحدث دفعة واحدة، بل مر، على ما يتراءى من المصادر، من مرحلتين. فكان سكنى **الخيام** في المرحلة الاولى، ثم جاء **بناء المدينة** في مرحلة الثانية. ولكن القضية لم تكن قضية بناء وسكنى فقط. بل كانت قضية **تكوين مجتمع جديد**، أيضا. ولئن لم تفض المصادر في تقديم كل المعلومات المفيدة عن هاته النقطة، فانها، على الاقل، أوردت عنصرا ذا أهمية لا تخفى، وذلك حين تعرض البكري الى تنظيم السكن في المدينة، حيث ذكر ان اليسع بن أبي القاسم «قسمها على القبائل على ما هي عليه اليوم». وجرى هذا التقسيم في سنة 815/200 أي بعد مرور ستين سنة على الشروع في بناء المدينة الذي جرى في 757/140. هل أخذ اليسع بنموذج بغداد التي خططها أبو جعفر المنصور ووزع سككها على الفئات الموالية للدولة ؟ قد يكون ذلك إذا اعتبرنا أن تلك الدويلات الخارجية بالمغرب كانت تضع نفسها في مستوى الامامة والخلافة، ولذلك كانت تترسم خطوات الخلافة العباسية في بغداد. ولكن مبادرة اليسع أشبه ما تكون بالتقاليد القبلية البربرية، التي تتسم بنوع من الديمقراطية ومراعاة مبدأ التساوي بين فروع مكناسة في السكنى بسجلماسة، على غرار ما كانت عليه، مثلا، قبيلة قريش بمكة.

ويأتي بعد ذلك عنصران حاسمان في توجيه هذا المجتمع الى التنظيم السياسي : العنصر الاول هو مجاورة قبائل **الرحل**. والاشارة هنا عند البكري [9] الى مسوفة من صنهاجة، الذين «ليس لهم مدينة يأوون اليها الا وادي درعة»، الذي لا يفصله عن سجلماسة الا مسيرة خمسة ايام. ولم يكن هناك أي مانع لتلك القبائل لمزاولة ضغطها على منطقة سجلماسة، ما عدا ما يمكن أن تتعرض له من مقاومة زناتة المسيطرة على تلك الناحية. ولكن الخطر يظل موجودا، نظرا لاتساع تلك الصحاري. ولمواجهة ذلك الضغط وإيقاف كل خطر، كان لابد من تكوين سلطة محلية وإنشاء جيش، أي اقامة دولة، بكل معنى الكلمة.

وأما العنصر الثاني، فتشير اليه رواية البكري وغيرها من المصادر التاريخية والجغرافية. يقول البكري : «ومن مدينة سجلماسة تدخل الى بلاد السودان الى غانة. وبينها وبين مدينة غانة مسيرة شهرين في صحراء غير عامرة الا بقوم ظاعنين...» ثم يفيض البكري في ذكر شبكة الطرق التي تلتقي في سجلماسة، ومنها الطريق الواصلة الى إفريقيا السوداء عبر الصحراء، والتي لها محطاتها في عدة أماكن أهمها **أوداغست** و**غانة**، وهي المعروفة باسم طريق الذهب، إذ منها كان يجلب المعدن النفيس، منذ القرن الثالث الهجري ـ ولربما قبل ذلك، اذ المؤرخون لا يتفقون على تاريخ دقيق ـ الى سجلماسة عن طريق القوافل، ومنها كان

يوجه الى اوربا والى الشرق الادنى [10]. لكن هاته الطريق لم تكن مقتصرة على الذهب وحده، كما قد يفهم من اسمها، بل كانت طريقا مفتوحة للتبادل التجاري بين افريقيا السوداء والمغرب، حيث كانت تشتمل على تصدير واستيراد، في ان واحد. وهذا النشاط الاقتصادي الحافل، المعتمد على قوافل وطرق تجارية طويلة تخترق الفيافي والاوعار كان لابد من ضمان أمنه في الذهاب والاياب حتى يتواصل ويصبح نشاطا عاديا ومطردا. وهذا لا يتيسر الا بوجود دولة منظمة ترعاه وتحميه وتقدر أهميته حق قدرها [11].

لم يكن مقصودنا من هاته اللمحة ان ندرس تجارة القوافل دراسة مستوفية، وانما نكتفي بالاشارة اليها لنبرز أحد الدوافع القوية التي جعلت من موقع سجلماسة مكانا مؤهلا لقيام دولة وتشييد حاضرة. فهنالك الظروف الاقتصادية والمعاشية في المنطقة، وهنالك الخصوصيات الجغرافية والبيئية للواحة. وهنالك التقاليد القبلية، وهنالك الحوافز التجارية الطارئة والقابلة للتنامي والتوسع، بحيث ان كل شيء كان يدعو الى قيام دولة في عين المكان. ومن هذا المثال نلمس التعقيد الذي يرافق نشوء الدولة، الذي لا يمكن أن نفسره بالعصبية وحدها، كما يدعونا الى ذلك ابن خلدون. وهاته نقطة سنعود اليها فيما بعد [12].

2 - الدولة المرابطية

من المعلوم ان هاته الدولة ترجع بأصلها الى **صنهاجة اللثام أو الملثمين**، لانهم في بيئتهم الصحراوية تعودوا على حمل اللثام لاتقاء حرارة الشمس وزوابع الغبار. وتتكون صنهاجة اللثام من عدة قبائل أهمها لمتونة وكدالة ومسوفة ولمطة، وتحتل معظم الصحراء الغربية ما بين افريقيا السوداء ووادي نول. والصحراء الغربية، كما أشارت الى ذلك احدى الدراسات الحديثة هي [13] المكان الذي «يعيش فيه أكبر الرحل وأكبر مربي الابل في إفريقيا الشمالية». واذا أخذنا برواية الحسن الوزان، فان سكنهم يعتمد على الخيام المصنوعة من الشعر والوبر لحاجتهم الى الترحل، ولكنهم يسكنون، أيضا، بيوتا من «الحجارة والطين ومن الخوص والشجر [14].

أي ان لهم مراكز استقرار قد يأوون اليها.

والاشارة الاخيرة تبين لنا أنه لا يصح لنا أن نأخذ الاشياء بمنتهى التبسيط، فنتصور ان الصحراء لا يعيش فيها الا الرحل ولا مكان فيها لمن يرغبون في الاستقرار.

بل كانت هنالك مراكز استقرار. ومازال أهل الصحراء يذكرون عددا مما اندثر منها. ومن الروايات المتداولة عند أهل شنكيط «ان رمال الصحراء لم تكن في القرون الاولى للهجرة قد وصلت الى أدرار. وكان ينبع منه نهران كبيران» [15]. ومما ذكره احد أبناء ماء العينين للمؤرخ «دو لا شابيل» : «لقد علمت من والدي أن القرى، في الزمان الماضي كان يرى الواحدة منها الاخرى من أدرار الى وادي نول. وكان يوجد في كل واحدة منها برج بمثابة منار. واذا ما حدث طارىء، تشعل فيه نار فيعم الخبر بالتدريج من قرية الى اخرى». وهي روايات تؤكدها الاثار والاطلال المكتشفة في عدد من الاماكن الخالية في قلب الصحراء مثل الحنك والجوف وتغازا وتيريس الخ.. [16] مما يدل على أن الصحراء يمكن أن تعتبر، هي الاخرى، منطقة واحات أي إنها تحتضن أماكن استقرار. وهذا مهم لمعرفة المغامرة الجريئة التي قام بها المرابطون.

من المعلوم ان عبد الله بن ياسين أخذ بأنصاره الى حياة الاستقرار في رباط حتى يتمكنوا من الدعوة التي أتاهم بها، وحتى يصبح ذلك الرباط مقصدا لكل من رغب في الانتماء لفئة المرابطين. ولربما بالغت المصادر التي بين أيدينا في حصر عدد الذين تبعوه الى ذلك الرباط في تسعة أفراد. ولعل المراد من ذلك هو الاغراب وابراز الاعجاز في النجاح الذي صادفته الدعوة وفي بطولة رجالها القلائل الذين تحملوا عبئها في البداية. ومهما يكن، فلا شك انهم كانوا قلة عند الانطلاق، ثم تكاثروا.

والذي يهمنا، في الحقيقة، هو نوع الرباط الذي استقروا به. وهنا نجد بعض الصعوبة لاختلاف المصادر في تحديد موقعه. ومن المؤكد ان عبد الله بن ياسين اقتبس صورة رباطه عن رباط شيخه وجاج بن زلو اللمطي في سوس. لكن، أين موقعه ؟ هنالك من يضعه في جزيرة على شواطىء المحيط الاطلسي. وهنالك من يجلعه قريبا من تارودانت جنوبي سوس في بداية الصحراء من الشمال. وهنالك من يقدر موقعه في وسط الصحراء بين مدينتي تشيت ووالاتا وهذا تقدير الباحث البريطاني «نوريس». وذكر ابن خلدون ان الرباط يوجد في ربوة يحيط بها النيل من جهاتها «ضحضاحا في الصيف وغمرا في الشتاء، فتعود جزرا متقطعة». وهناك من أول كلام ابن خلدون بأنه يعني بالنيل نهر السينغال أو النيجر [17]. واذا رجعنا الى «تاريخ الصحراء الغربية» «لتدو لا شابيل»، فاننا نجده يدخل بعض الترتيب على الاماكن التي مر منها عبد الله با ياسين وصحبه. فقد هب صنهاجة لاستقباله احسن استقبال، وبنوا مدينة أرتنينا لمجابهة سودان أوداغست، لكن لما اختلفوا معه وتذمروا من تشديده عليهم، انسحب عنهم مع بعض الكداليين الى جزيرة في المحيط. ولعلها حسب تقدير بعض الباحثين الفرنسيين هي جزيرة تدرا، الواقعة شمالي رأس تيميريس التي مازالت فيها بعض الاثار. ولما كثر أتباعه وتحلوا باسم المرابطين تحول بهم الى جبل أدرار عند لمتونة حيث بنى هنالك رباطا حصينا هو أزوكي أو أزكي وهو في «جبل غزير والكلأ. قال أبو عبيد، رحمه الله : كان في طوله مسيرة ستة ايام وفي عرضه مسيرة يوم واحد وفيه حصن يسمى أزكي حوله نحو من عشرين ألف نخلة [19].

فها نحن أولاء نصادف، مرة أخرى، في نشوء دولة المرابطين منطقة جريد بمياهها ونخيلها ومحيطها الصحراوي وإبلها، بحيث لا يمكننا أن نتصور ان المرابطين جاءوا من البيداء كقبائل رحل متوحشين كما يتراءى من كلام ابن خلدون في فصل عنوانه «في أنه اذا كانت الامة وحشية كان ملكها أوسع» وفي بدايته يقول :

«وذلك لانهم أقدر على التغلب والاستبداد كما قلناه، واستعباد الطوائف، لقدرتهم على محاربة الامم سواهم، ولانهم يتنزلون من الاهلين منزلة المفترس من الحيوانات العجم. وهؤلاء مثل العرب وزناتة ومن في معناهم من الاكراد والتركمان وأهل اللثام من صنهاجة. وأيضا، فهؤلاء المتوحشون ليس لهم

وطن يرتافون منه، ولا بلد يجنحون اليه، فنسبة الاقطار والمواطن اليهم علــى السواء» (20)..

الواقع ان ابن خلدون اشتط في حكمه على أهل اللثام بالتوحش، ولم يعد الــى مصادره ومعلوماته التاريخية، إذ كيف يمكن نعتهم بتلك الصفة، والرواية الخاصة بهم تبين أنهم قوم ارادوا أن يصححوا دينهم، فالتجأوا الى العلماء لتسييرهم وتعليمهم وتربيتهم ؟ هذا، من جهة، ومن جهة اخرى، فان تاريخهم يبين أنهم كانوا محتكين بغيرهم من الشعوب في الشمال والجنوب، ويقومون بدور مهم في تأمين تجارة القوافل. ثم إن لتلك القبائل أوطانا محددة ومضارب معروفة. فلمتونة كانت لهم منازل واقعة بين وادي نول ورأس بوجدور على المحيط الاطلسي، وفي جنوبها كانت توجد مضارب كدالة. وتمتد الى نهر السينغال ومدينة أوليل كانت هي مركزها. ومسوفة هي التي كانت موغلة في القفار ويغلب عليها طابع الترحل، وربما انتجعت بعض بطونها في الصحراء جنوبي الجزائر وليبيا (21).

وإتماما لهذا البحث حول موقع رباط المرابطين ومراكزهم في الصحراء يمكننا أن نرجع لمصدر موريطاني مايزال مخطوطا وهو كتاب «إمارتا اد وعيش ومشظوف» لمؤلفه سيديَّ بابه بن الشيخ سيديَّ. وفي هذا الكتاب يبين كيف أن لمتونة مازال لها أحفاد في الصحراء، متمثلين في مجموعة من القبائل منها قبيلة اد وعيش التي أرخ لها. وفي هذا الصدد يقول :

«أما قبيلة اد وعيش فهم من لمتونة صرح به العلامة سيدي عبد اللــه بن الحاج ابراهيم التجكجي، استطرادا في مؤلف له سماه بسر الناظرين، وهو أمر معروف عندهم، مشهور فيما بينهم، يتوارثون انتحال تلك النسبة كابرا عن كابر، وتتركه الاوائل من أجيالهم بأيدي الاواخر، مع أنهم يعرفون الان وفيما سلف من الزمان بأزناك اسما لهم علما مشهورا لا يجهله أحد يعلم بوجودهم». (22) ويميز هذا المصدر بين قبائل صنهاجة اللثام من حيث نمط العيش، اذ يذكر ان صنهاجة تنتهي «الى سبعين بطنا منهم لمتونة وكدالة ومسوفة، وهؤلاء اهل وبر» (23) مما يعني ان لمتونة لم يكونوا أهل وبر. ومازال اسم لمتونة يدل على قبيلة زوايا في ارض البراكنة.

وفي مكان اخر يشير نفس المصدر أن لمتونة كانوا مستقرين بين تيريس والساقية الحمراء وأن سلطانهم بالصحراء استمر الى القرن الثامن الى ان هاجمهم بنو حسان، فاضطروا الى التخلي عن مواطنهم الاولى واتجهوا نحو الجنوب الى تكانت التي هي، اليوم، موطن اد وعيش، المنحدرين من لمتونة. ويؤكد مصدرنا : «واشتهر أن اد وعيش وسائر الصنهاجيين في هذه البلاد الصحراوية وأدرار وتكانت وأرض الترارزة وارض البراكنة وما يتصل بهم، كلهم من جيش أبي بكر بن عمر اللمتوني المذكور» (24).

كان من الضروري ان نقوم بجولة، ولو قصيرة، بين المصادر المختلفة لنبين أن صنهاجة اللثام عند انطلاقهم في الدعوة المرابطية لم يكونوا قبائل بدائية أو متوحشة، كما يرد في بعض الكتابات والتعاليق القديمة والحديثة، بل إنهم يكونون شعبا له تاريخ وتجربة واحتكاك مع غيره من الشعوب، وانما فرضت عليه البيئة الصحراوية نمطا من العيش متميزا، ونظاما اجتماعيا طريفا في نوعه، وعزلة جغرافية. وكلها معطيات من شأنها أن تترك انطباعا خاطئا عن قبائل صنهاجة اللثام. فاذا علمنا أن أصلهم الاول من شمال المغرب وأنهم في فترة تاريخية قديمة ترجع الى ما قبل الميلاد نزلوا لمطاردة السود من الصحراء كقبائل مطرودة أو مغلوبة، أدركنا أن لهم عراقة في التاريخ كغيرهم من القبائل البربرية (25).

وعلى أي، فالذي يهمنا تسجيله كاستنتاج من هاته النظرة العجلى هو أن المرابطين من أجل تكوين دولتهم كان لابد لهم من الالتقاء في حاضرة أو رباط حيث تسهل التربية والتعليم والتنظيم وهو، على ما نرجح، **قلعة أزكى** التي، كما رأينا من قبل، هي عبارة عن واحة فيها مياه ونخيل. وحتى اذا كان مكان غيرها، فالروايات تجمع كلها على أن الامر يتعلق برباط، والرباط هو مكان لقاء واستقرار ومراقبة. وإذا تابعنا الروايات الخاصة برباط عبد اللــه بن ياسين، فاننا نجدها كلها تلح على جانب التعليم والعبادة والاستعداد للجهاد، وكأن شؤون الحياة الاخرى لم يكن لها مكان. وأعتقد أن المصادر إنما سكتت عنها لابراز هذا الجانب المتميز في حركة المرابطين. والا، فان الحياة في الرباط، لابد وأن تكون مثل الحياة في أي قرية أو مدينة لها شق روحي واخر مادي، ولها جانب فردي واخر جماعي. لكن، لا يمكننا، مع ذلك، أن نقارن الحياة في رباط ابن ياسين بالحياة في سجلماسة. فهاته الاخيرة أنشئت، كما رأينا لتقوم بعدة وظائف سياسية واقتصادية ودينية، أي لتكون على شاكلة الحواضر الكبرى المعروفة منذ العهد القديم، بينما رباط ابن ياسين أنشىء لغاية محددة، ولربما لزمان معلوم. والغاية كانت هي تعليم الدين الصحيح، من جهة، وجهاد الكفار، من جهة أخرى. والتقاء الوظيفتين الدينية والعسكرية في يد قيادة واحدة كان معناه تأسيس دولة جديدة، أو على الاقل، وضع الاسس الضرورية لقيام دولة فتية. طبعا، هنالك الحافز السياسي والاقتصادي، الذي لا تبرزه المصادر بالكفاية، وهو الاجهاز على نفوذ زناتة في الصحراء والاستيلاء على طرق التجارة التي ظلت تستغلها طوال قرون.

الدولة العلوية

أقفز بسرعة على الدولتين **المرينية** و**السعدية** اللتين تنتميان، هما أيضا لنوع الدول التي انطلقت من الواحات الصحراوية لاصل الى الدولة الحاكمة حاليا في المغرب، وهي **الدولة العلوية الشريفة** (26).

إننا نعود، مرة أخرى، الى سجلماسة التي اندثرت كمدينة وأصبحت ركاما من التراب والحجارة. ولكن، بقي إقليمها المعروف باسم **تافيلالت**، وبقيت فيها قرى قديمة ومستحدثة ما بين صغيرة وكبيرة، وهي كثيرة وتدعى بالدارجة المحلية **قصور**. والذي يلفت نظرنا، بالخصوص، لهاته الدولة أمران :

- **أولا** : أنها جاءت بعد الدولة المدرارية بما يقارب ألف سنة ونشأت في نفس المنطقة، مؤكدة بذلك استمرار الظاهرة التي هي موضوع بحثنا، وهي أن مناطق الواحات هي التي كانت لها الاولوية بالمغرب لانجاب الدول.

- **ثانيا** : ان العلويين حينما هبوا لتأسيس

دولتهم لم يكونوا وحدهم في الساحة المغربية، بل كان لهم متنفسون أقوياء يتجاوزونهم بكثير من حيث العدة والعدد. فكان هنالك اخر الملوك **السعديين** الذين، وإن ضعفوا وفلت شوكتهم، كانوا يمثلون استمرارا لدولة ذات ماض وأمجاد. وكانت هنالك الزاوية الدلائية، التي كانت قاب قوسين أو أدنى من الاستيلاء على المغرب برمته وتأسيس دولة جديدة. وكانت هنالك الزاوية السملالية التي تحولت الى إمارة كبيرة في سوس ذات نفوذ في مجموع الجنوب المغربي وطموح الى توسيع نطاق سلطانها، وكانت هنالك مجموعة المجاهدين في شمال المغرب الذين كان يقودهم الخضر غيلان، تلميذ المجاهد السلاوي الكبير أبي عبد الله محمد العياشي، بحيث ان العلويين لم يجدوا أمامهم الميدان فارغا. بل كان المغرب يغلي غليانا بما هو جار فيه من منافسات وصراعات من أجل الحكم [27].

وكان وزن العلويين متواضعا في تلك البدايات من حيث القوة المادية بالقياس الى منافسيهم، لكنهم، على المستوى المعنوي، كانوا يتمتعون بحرمة كبيرة، نظرا لنسبهم الشريف. وقد استطاعوا، في النهاية، أن يفوزوا في حلبة السباق ويتولوا الحكم وينحوا كل خصومهم. وهذا الانتصار الذي كان بمثابة معجزة يؤكد، مرة أخرى، الدور الممتاز الذي رشحت له منطقة الواحات على المستوى السياسي.

لا أريد أن أكرر ما قلته، سابقا، عن موقع سجلماسة ومميزاته الجغرافية والاقتصادية والستراتيجية. وانما أضيف هنا ملاحظات تتعلق بالفترة التاريخية الجديدة التي تمثل طفرة نوعية في تطور المجتمع المغربي الذي لم تعد تنطبق عليه المقاييس الخلدونية المستندة الى العصبية والتكتلات القبلية [28]. فالمغرب، رغم انعزاله الظاهري، كان متأثرا بالتحولات الكبيرة الجارية في العالم والتي من بينها ضغط الدول المسيحية الاوروبية واعتداؤها على جملة من أقطار العالم الاسلامي. وبحكم الجوار كان هو المستهدف الاول للتحرش والهجوم. مما أيقظ الشعور الديني لدى الجمهور وفسح المجال للزوايا والطرق الصوفية كي تتولى توجيهه وتربيته وتحديد الخطة الوقائية التي يجب اتباعها لمواجهة الاخطار المحدقة. وكانت نتيجة المخاض الفكري هي العودة الى الارتباط بالاشراف من سلالة النبي (ص) والالتجاء اليهم ليتولوا قيادة الجهاد وفي نفس الوقت، ليمسكوا بزمام الدولة. وهكذا بدأ عهد الاشراف في تاريخ المغرب، ودشن بالدولة السعدية (1517-1659) التي حلت محل الدولة الوطاسية واستطاعت أن تطرد البرتغاليين من معظم الجيوب التي كانوا يحتلونها بشواطىء المغرب. ثم تسربت عوامل الضعف والانحلال اليها، فطرحت قضية تعويضها بحدة، وكان هنالك عدة مرشحين، لكن الظروف فرضت، مرة أخرى، صعود اسرة من الاشراف للقيام باعباء الدولة، وهي اسرة العلويين.

هكذا، تحكمت عوامل وطنية وعالمية في تغيير المقاييس السياسية التقليدية التي كانت تبني عليها تأسيس الدول، حسب النظرية الخلدونية. لكن هذا لا يكفي لتفسير الامتياز التاريخي الذي حصلت عليه منطقة الجريد في تافيلالت. فلابد من أن نلقي عليها نظرة، ولو كانت مقتضبة، اجتنابا للتطويل.

هنالك، أولا، العقلية الخاصة بسكان تافيلالت والتي ترجع الى ظروف معاشهم. فهم يعيشون في واحة محدودة المساحة. وهم مضطرون، بسبب ذلك، الى مواجهة مشكل الماء، بالحصول عليه وتوزيعه على الفلاحين والقصور، وهم مضطرون الى البحث عن مراع لماشيتهم، وهم مضطرون الى حراثة أرضهم الضيقة باستمرار وزراعتها بصورة مكثفة حتى يكون لها محصول كاف أو قريب من الكفاية لارضاء حاجة السكان، وقلما يحصل ذلك [29].

هنالك التطورات التاريخية الخاصة بالمنطقة. فكما رأينا من قبل، كان في المجال الصحراوي الذي توجد به تافيلالت تجاور حتمي بين المستقرين والرحل. والمستقرون هم سكان القصور الموجودة في الواحة، بينما الرحل هم الذين يتحركون في الصحاري المجاورة. وكان هؤلاء يمارسون ضغطا مستمرا على سكان الواحة. ويفرضون عليهم الاتاوات وربما طردوهم من أراضيهم ليستولوا عليها، كما بين ذلك مزين في دراسته المهمة [30]. وفي عهد المرينيين والوطاسيين، كان الرحل يتكونون من قبائل **معقل** العربية. وهم الذين مارسوا ضغوطهم المستمرة على سجلماسة وتافيلالت واستقروا بها. وفي القرن السادس عشر، تغير الوضع، وأصبح الرحل يتكونون من قبائل بربرية تضمهم اتحادية **آيت عطا**، الذين أصبحوا يمارسون، بدورهم، الضغط على تافيلالت. وكانت لهاته التطورات انعكاسات قوية على مجتمع الواحات الفيلالية.

فأصبحت القصور عبارة عن قرى محصنة حتى تستطيع الدفاع عن نفسها. وأصبح سكان القصر خاضعين لنظام صارم، تتحكم فيه المقتضيات الجماعية ولا محل فيه للنزعات الفردية. كما كان هنالك تراتب اجتماعي صارم يأتي في أسفله طبقة **الحراطين**، ثم بعدهم **العوام**، الذين يضمون عربا وبربرا من الجنس الابيض، وربما كان أصلهم من الرحل. ويأتي في قمة هذا المجتمع فئة **الاشراف والمرابطين**، الذين بسبب ما يحظون به من حرمة وتبجيل، يقومون بدور رئيسي «في عالم تخضع فيه العلاقات لقانون العنف فيما بين القصور مع بعضها، أو فيما بين القصور والرحل» [31].

لكن ضرورة الدفاع عن الواحة كانت تدفع، من جهة أخرى، الى اقامة احلاف بين القصور حتى يحدث نوع من تكافؤ القوى بينها وبين فئة الرحل، وحينئذ قد يتم نوع من التعاون بين الطرفين لتأمين تجارة القوافل عبر الصحراء نحو السودان الغربي. وهو ما تم بالفعل بين الشريف مولاي محمد مع قبائل ذوي منيع ودخيسة لطرد أبي حسون السملالي من تافيلالت. وهنا نلمس ولو جزئيا أهمية العامل الاقتصادي مجسدا في الحركة التجارية التي ظلت تافيلالت بعد سجلماسة مركزا لها. وليس من قبيل الصدف أن يكون بعض الاشراف العلويين، قبل قيام الدولة، من المشرفين على تلك التجارة. فصاحب «الانوار الحسنية» يذكر البعض منهم مثل السيد حمو بن الحاج الذي «استوطن ناحية السودان بتنبكتو حتى ملك أموالا وافرة، ومازال بعض أولاده يتوسعون في أمواله بعد وفاته حتى الان» [32]. ومثل أولاد عبيد «وهم جماعة أكثر تجارتهم بالسودان ولهم أموال لها بال».

وبالجملة، فقد وجد الاشراف العلويون أنفسهم في ظروف شجعتهم على الطموح الى الحكم. فهنالك خصوصيات المنطقة، وهنالك التحكم في التبادل التجاري مع السودان عن طريق التحالف مع الرحل لتأمين تجارة القوافل. وهنالك الرغبة في تأمين التبادل التجاري مع فاس وبقية المغرب، بوجه عام، مما يدعو الى تحقيق السيطرة السياسية على البلاد. وهنالك، بالطبع، التوفر على جهاز محلي لتحقيق تلك السيطرة، وهو ما كان رهن الاشارة مع الروح العسكرية والصرامة الخلقية التي عرف بها سكان القصور. فاذا أضفنا الى ذلك المنزلة الخاصة التي كان يتمتع بها العلويون كشرفاء من آل البيت النبوي عند عموم المغاربة، فهمنا كيف أن التقاء كل هاته العوامل أدت الى تخطي كل العقبات والقضاء على كل المنافسين لتوصلهم الى الحكم.

لكن، كيف نفسر دور الصحراء والواحات في الحالات الثلاث التي تناولناها بالتحليل ؟

قد يكون مثيرا للعجب، لاول وهلة، أن نجد الاقاليم الغنية في المغرب خالية من الطموح السياسي. فهنالك سهول السايس بناحية فاس والغرب والشاوية وتادلا ودكالة، وكلها مشهورة بخصبها ومحاصيلها الزراعية. وهنالك حواضر ذات وزن وأهمية على المستوى السياسي والاقتصادي مثل فاس ومراكش وسبتة وسلا الخ.. فما السبب في كونها لم تنجب أي دولة من الدول الكبرى في تاريخ المغرب ؟

هنالك عدة أسباب يأتي في أولها **سهولة العيش** التي تنقص من استعداد الانسان للصراع والكفاح من أجل العيش وتعلمه الكسل الفكري. ثم لا يظهر أن هاته المناطق، برغم خصبها، كانت تترك ثروات كبرى في يد أصحابها يحصل معها توفير وتراكم مالي، بحيث لا نجد هنا **الرأسمال** الذي ساعد أوروبا على الاقلاع الاقتصادي في نهاية العصر الوسيط. بل كل ما هناك أن الفلاح كان يقنع بانتاج متوسط يضمن به العيش، ويبيع قسطا منه لارضاء حاجياته الاخرى. وهذا راجع الى كون تلك الاراضي الخصبة لم تعرف **استقرارا** في ملكيتها التي تحولت غير ما مرة منذ العصر الوسيط بسبب الصراعات بين القبائل بحيث ان الغالب يستولي على أرض المغلوب. ولدينا معلومات وفيرة في هذا الصدد، ولكن مازالت الارض الزراعية المغربية في حاجة الى من يكتب تاريخها. ومهما يكن، فلابد من ابداء ملاحظتين أساسيتين :

1 ـ أن تلك الاراضي التي تظهر لنا اليوم خصبة بما استفادته من علوم الزراعة وتقنياتها، لم يكن شأنها كذلك في الماضي إذا أدخلنا في الاعتبار تخلف الاساليب الزراعية التقليدية. وعليه، فان طبقة الفلاحين كانت، في مُعظمها، فقيرة، ومغلوبة على أمرها كما هو الشأن في أقطار أخرى.

2 ـ أن سكان تلك المناطق الزراعية «الخصبة»، وأغلبيتهم الساحقة من الفلاحين، عرفوا بالخوف من السلطة والخضوع للمخزن، والاستعداد للاستسلام للغالب، وهذا ما جعلهم بعيدين عن الطموح السياسي. وحتى إذا وجدت لديهم عصبية، فإن مفعولها ينحصر في نطاق محلي وفي أفق محدود.

وهذا ما جعل تلك السهول مفتوحة للغارات المتوالية لجموع من القبائل البربرية والعربية عبر التاريخ التي كانت تأتي طمعا في امتلاك الارض دون أن يكون لها أي مشروع سياسي، وهذا بخلاف ما شاهدنا في نشوء الدول المدرارية والمرابطية والعلوية الذين استطاعوا أن يتخطوا الاطار القبلي أو العائلي للتفكير في تأسيس دولة. ونحن نلتقي هنا مع ابن خلدون حين تحدث عن أهل الحضر وذكر في فصل خاص أن معاناتهم للاحكام «مفسدة للبأس فيهم، ذاهبةبالمنعة منهم»(33).

كما نظل مع مؤرخنا الكبير حين يفسر قيام الدول بالعصبية. فسواء نظرنا الى المدراريين أو الى لمتونة أو الى العلويين، نلمس دور العصبية والتضامن العائلي أو القبلي. لكن، حينما ندرس كل حالة على حدة ونحللها بكل تفاصيلها، نجد ان عامل العصبية لا يكفي وحده لنشوء الدول. فما أكثر القبائل، وما أكثر العصبيات في المغرب ! ولكن، هنالك عصبيات نجحت وبرزت في التاريخ، وأخرى ظلت خاملة ومغمورة. ونحن نلاحظ في هذا البحث ان أكثر التي نجحت في تاريخ المغرب جاءت من الواحات أو من اراضي الجريد حسب تعبير ابن خلدون. فكيف نفسر ذلك، مرة أخرى ؟

نلاحظ، أولا ـ وهذا قلناه من قبل ـ أن تلك العصبيات ارتفعت كثيرا عن مستوى البدائية والبداوة، وأصبحت قابلة للتنظيم. والتنظيم لا يتم الا مع الاستقرار في مكان معين، مدينة أو رباط أو قصور. وذلك التنظيم لا يكون لمجرد التنظيم، بل وراءه مشروع أو هدف يحتاج الى مرحلة من التهييء والتكوين، خصوصا اذا كان الامر يتعلق بفكرة أو ايديولوجية جديدة. والصحراء هي خير مكان يمكن أن يتم فيه ذلك، نظرا لعزلتها، وبعدها عن كل المؤثرات، وإفلاتها من كل المراقبات والمضايقات. ثم لا ننس تأثير المناخ الصحراوي على فكر الانسان، إذ لاحظ كثير ممن تنالوا الموضوع ان حياة الصحراء ومناظرها تنمي الحياة الداخلية في نفس الانسان، وتدفع به الى التفكير المعمق، ولربما الى التصوف.

هنالك معطى اخر خاص بالصحراء وهو دورها في الحياة الاقتصادية بالمغرب منذ القرن التاسع الى القرن الثامن عشر من الميلاد. ان الاقتصاد المغربي كان في جملته قائما على أنشطة محلية تدخل في وحدات للانتاج والاستهلاك المحدود في دائرة صغيرة. ونسبة ما يخرج عن تلك الدائرة يكون في الغالب ضئيلا، بحيث لم تكن هنالك طرق كثيرة للتبادل على المستوى الوطني، اللهم الا ما كان بين بعض المدن الكبرى. بحيث ان اعظم طريق تجارية استفاد منها المغرب اثناء تلك الالف سنة كانت هي الطريق العابرة للصحراء في اتجاه افريقيا السوداء والتي كانت سجلماسة منطلقا لها.

وهي، في نفس الوقت، عقدة أساسية في شبكة مهمة من الطرق تذهب الى موانىء البحر المتوسط أو الى تلمسان أو القيروان أو الى ما هو أبعد من ذلك. فطريق الصحراء كانت بمثابة العمود الفقري بالنسبة للاقتصاد المغربي لانها كانت طريقا دولية وبواسطة قوافلها كانت تتحرك رؤوس أموال ضخمة. ولا أحتاج الى التذكير بما وصفت به سجلماسة من توسع عمراني وفخامة في البناء وحضارة بسبب ما تجمع فيها من ثروات (34).

فكان لابد من أن يحدث تنافس الى امتلاك سجلماسة أو تافيلالت. ومن ملكها كان لابد له من أن يسيطر على طريق الصحراء وعلى الطرق الذاهبة منها الى الشمال حتى تتم له الاستفادة منها، أي بعبارة أوضح، أن يسيطر على عموم المغرب. هكذا يمكننا أن نفهم المغامرات السياسية التي دخلت فيها دولة بني مدرار ودولة المرابطين ودولة العلويين التي ألقينا عليها نظرة، وكذلك دولة بني مرين ودولة السعديين اللتين اجتنبنا الحديث عنهما توخيا للاختصار فقط.

يبقى هنالك عنصر لابد من الاشارة اليه في الختام، هو العنصر الايديولوجي الذي ينشأ عادة مع المشروع، بصورة تلقائية وبريئة، ثم يصبح مبررا له فيما بعد. وهذا العنصر الايديولوجي هو فكرة الاصلاح والتصحيح على أساس الرجوع الى الدين في نبعه الصافي. فالمدراريون أقاموا دولتهم على أساس تطبيق مذهب الصفرية، والمرابطون بقصد تصحيح العقيدة والرجوع الى السنة بالاستناد الى المذهب المالكي وجهاد كل المنحرفين، والعلويون من اجل تسلم القيادة كشرفاء من آل البيت لهم وحدهم الصلاحية في جمع كلمة المغاربة من عرب وبربر ومواجهة أخطار العدوان المسيحي وتحرير ما أخذه النصارى من جيوب ومدن شاطئية.

الهوامش

1) Allal El Fassi : Livre rouge et documentaires Tanger

2) B. Boutaleb : Le Sahara dans l'histoire du Maroc, in Intégration économique des provinces sahariennes Casablanca 1985.

3) عن الدولة الادريسية، يمكن الرجوع الى «روض القرطاس» لابن أبي زرع الرباط.

4) I. Grignon, A. Amine, B. Boutaleb... Histoire du Maroc pp. 205-216. Hatier Paris

5) البكري : المغرب ص 148 دار المثنى بغداد.

6) م. الحمداوي.

7) ابن عذاري : البيان المغرب ج 1 دار الثقافة بيروت ص 156.

8) البكري ص 148.

9) ن. م. ص 149

10) ن. م.

11) Lessard J.M. : Sijilmassa : la ville et ses relations commerciales au XI siécle d'aprés El Bekri Hésperis-Tamuda vol X 1969.

12) ابن خلدون : مقدمة فصول متعددة عن العصبية.

13) De la Chapelle : Histoire du Sahara occidental in Hespéris 1930 v. 10 p. 41.

14) ع.ع. دندش : دور المرابطين في نشر الاسلام بيروت 1988 ص.ص. 32ـ36.

15) ن.م De la Chapelle :

16) ن.م

17) ع.ع. دندش ص 70ـ73

18) De la Chapelle : Histoire du Sahara p. 62.

19) ابن عذارى : البيان المغرب ج. 4 بيروت 1967 ص 14

20) ابن خلدون : المقدمة ص 254

21) عصمت دندش : دور المرابطين بيروت 1988 ص. 32ـ34.

22) مخطوط ص 55

23) ن.م ص 62

24) ن.م 67

25) De la Chapelle : Idem.

26) يمكن أخذ فكرة عن الدولتين المذكورتين بالرجوع الى : I. Brignon, A. Amine, B. Boutaleb. Histoire du Maroc.

27) نفس المرجع لاخذ فكرة عن الوضع المعقد الذي كان يعيش عليه المغرب في النصف الاول من القرن 17

28) L. Mezzine : Contribution à l'histoire du Tafilalt (manuscrit)

29) ن.م

30) ن.م

31) ن.م ص 564ـ566

32) أحمد بن عبد العزيز العلوي : الانوار الحسنية، نشر وزارة الانباء ص 58

33) ج. 1 ص 220

34) M. mezzine : idem.

من بين مواد العدد القادم :

- مفهوم العلم النظري عند ابن باجة علم البيولوجيا نموذجا (جواد العمارتي)
- في قراءة العرض المسرحي : مسرحية البحث عن رجل يحمل عينين فقط نموذجا (اكويندي سالم)
- شعرية النثر ونثرية الشعر (محمد سويرتي)
- وثيقة تاريخية جديدة : معاهدة بني يدر حول الحدود القبلية (امحمد بن عبود)
- يدي في يد الفجر «شعر» (أحمد العقباني)
- عن الطاووس يطير نحو الجنوب (محمد زفزاف)
- لغز الحكاية الصوفية (منصف عبد الحق)

مستقبل الثقافة في المغرب

إدريس الناقوري *

١ - عن المستقبل وبحثه

للعناوين، كما هو معروف، إيحاءاتها الخاصة وسحرها الجذاب الذي يدركه الناس ويعرفه المتأدبون والكتاب، ألم يتحدث أحد كتاب النهضة العربية عن خداع العناوين.

وإن لها أيضا مرجعياتها المختلفة وسياقاتها المتنوعة. بيد أن العنوان أعلاه لا يحيل على مرجع معين ولا يسير في ركاب مخطط قائم وناجز. فهو لا يطمح الى تقديم برنامج على غرار المشروع الذي اقترحه طه حسين في مؤلفه المعروف، الذي يعد إطارا نظريا لمناقشة العمل الثقافي في مصر في فترة من فترات تاريخها.

إن قصارى ما يسعى إليه عنوان هذا البحث هو إثارة بعض القضايا المتصلة بالثقافة في المغرب. وبآفاق تجديدها وتطويرها. ولكن، من يجرؤ على مناقشة مستقبل الثقافة في المغرب ؟! إن المستقبل من قبيل المجهول، وهو أمر من أمور الغيب الذي لا يعلمه الا الله عز وجل، نستغفره سبحانه ونتوب اليه، ونعوذ به من شرور أنفسنا ومن سيئات أعمالنا. ونسأله جل علاه، البعد عن التكلف والادعاء وعن التنطع والافتراء. فهو الذي يرث عباده ما يقولون، «وكلهم آتية يوم القيامة فردا» [1]. اللهم أبعدنا عن التكهن الزائف والرجم بالغيب، فإنه لا علم لنا الا ما علمتنا، إنك أنت علام الغيوب.

لا، ليس المقصود هنا الخوض في مسألة غيبية. فالكلام عن مستقبل الثقافة في المغرب

باحث | ناقد أدبي

ليس رجما بالغيب ، وليس تجاوزا لحدود الواقع والمعقول والمشروع لانه ليس **إحداثا**المستقبل الثقافة بل مجرد **حديث** عنه.
والحديث عن المستقبل - في مجال الثقافة وفي غيره من المجالات - وارد ومشروع، بنص القرآن والسنة وبحكم الواقع والتطور. فهناك أدلة **نقلية** وأخرى عقلية ومنطقية تبيح هذا الحديث. من النوع الاول الايمان بالغيب، أو بالمستقبل. ألم ينص القرآن الكريم على ذلك في عدة آيات كريمات [2]. ومن النوع الثاني الرغبة في التطور وإصلاح الامر ومراجعة - أو محاسبة - الذات.
فالحديث عن مستقبل الثقافة في بلدنا يجد مسوغه في الايمان بذلك المستقبل وفي الامل فيه والتفاؤل به. وتبرره الرغبة في اصلاح الاوضاع وتصحيح المسارات، فضلا عن أنه مجرد استشراف افاق واكتناه مجهول انطلاقا من معلوم، ولذلك نسارع الى القول إن مستقبل الثقافة في المغرب لا يمكن أن يكون إلا المغرب نفسه. وهو أحد الابعاد الثلاثة التي بدونها يستحيل تصور أية فعالية فكرية أو حضارية. وهو ليس شيئا بدون البعدين الاخرين: فلنصور المضارع - كما يقول النحاة - لابد من معرفة الماضي واستيعاب الحاضر. واذا كان الماضي شيئا تاما وناجزا، والحاضر قائما ومستمرا، فإن المضارع يظل أفقا مفتوحا دائم الامتداد والاتساع يحبل بالجدة والعطاء والامل.

لذلك فنحن نستشرفه ونتطلع إليه ونحاول استكناهه واختباره. وكثيرا ما تكون نظرتنا الى المستقبل عبارة عن رؤية أفقية ترتبط بالافق هندسيا وفلسفيا. على أن التفكير الافقي، لا ينفصل عن الرؤية العمودية ولا يتناقض معها. فإذا كانت الرؤية الافقية تمثل النظرة الارضية الطبيعية، والرؤية العمودية تمثل موقع الانسان في الاتجاه الاعلى، فإن الرؤيتين معا تعبران عن موقف الانسان الذي ينتصب فوق الارض ويربطها بالسماء، بالمطلق، بالله جلت قدرته. ومن هذه العلاقة التي تتصل فيها الارض بالسماء بواسطة الانسان تنبثق آفاق المعرفة والثقافة وتتفتح وتمتد وتتسع. وفي هذا الموقف الذي يجمع بين الكوني والانساني تتعاضد افاق الثقافة وتتشابك مداميكها وأبعادها.

وقبل الحديث عن آفاق الثقافة المغربية أو عن مداميكها، فيما سنستقبل من أيام، بل من أعوام، إن شاء الله تعالى، يجب التأكيد على مجموعة معطيات وايضاحات. فالايمان بالمستقبل، وهو مناط هذا البحث، والحافز اليه، يقتضي من الذي يحمله، في قلبه وعقله ووجدانه، وفي كل ذرة من كيانه، التفاؤل به، والعمل على صياغته، في نطاق الطاقة البشرية، والمشاركة في إنجازه أو على الاقل الحض على بلورته...

وبما أن الحديث عن مستقبلنا الثقافي ذو شجون، قد يجر الى مناقشة عدة قضايا ومواضيع وطرح عدة استفسارات وتساؤلات، فينبغي التنبيه الى أن هذا المشروع يقتصر على مناقشة التجربة الثقافية واقتراح تطويرها، من خلال افاقها وامكاناتها المادية والبشرية وليس من خلال تسييرها الاداري، ولا عبر تقييم أجهزتها ومؤسساتها واعتماداتها على الرغم من ان هذه الجوانب ذات أهمية قصوى في تحديد افاق المستقبل وفي ترشيد التجربة الثقافية، والدليل على ذلك الطفرة النوعية التي عرفتها حركتنا الثقافية في السنوات الاخيرة بفضل الجهود والاهتمامات التي حظيت بها ثقافتنا والتي لا ينكرها الا جاحد أو معاند.

2 - إيضاحات ضرورية :

وفي هذا السياق العام، لابد من تقديم الايضاحات اللازمة.

الايضاح الاول يتعلق بمستقبل الثقافة في المغرب من حيث كونها ممارسة تهم جميع المغاربة وتشغل كل الناطقين بلغة الضاد.

فمن حق كل واحد منا - نحن العرب والمسلمين - ومن حق كل مغربي بوجه خاص التساؤل عن مستقبلها، والاسهام في مناقشتها وتحليلها والتداول في شأنها.

والايضاح الثاني يتصل بالساهرين عليها، فعلى الرغم من أن الثقافة إرث مشاع بين جميع المغاربة بل بين جميع العرب والمسلمين، الا أن هناك جهات وأطرافا مسؤولة مباشرة عن توجيهها وحمايتها. وهي المعنية - قبل غيرها - بواقعها وبآفاق تطورها. ولها الحق المطلق، في صياغة برامجها وتحديد خططها ورسم توجهاتها وفق ما تتطلبه المصلحة العامة والثوابت الفكرية الراسخة.

أما الايضاح الثالث فهو ذو طابع خاص، أو ذاتي، والهدف منه إظهار أن الاراء والاقتراحات التي يتضمنها هذا المشروع مجرد إسهام فردي بكل ما تحتويه صفة الفردية من جوانب القصور ومن معاني الخصوصية والعجز، حتى.

فالمشروع الذي يلخصه عنوانه ويختزل أفكاره ومحاوره.. لا يعدو كونه دعوة الى إعادة النظر في المسألة الثقافية في هذه الربوع الجميلة. إنه مجرد دعوة، وليس - وهذا هو الايضاح الرابع - تقييما لممارستنا الثقافية ولا موقفا مناوئا لها.

وهذا لا يمنع طبعا من طرح التساؤلات وإثارة التحفظات بخصوص الاوجه الشوهاء والشائنة فيها؛ ولا يحول، اطلاقا، دون الحديث عن المستقبل انطلاقا من **نقد** الحاضر و**اعتبار** الماضي.

ومن الاسئلة الاعتراضية التي قد تطرح بخصوص المشروع، السؤال المفترض، بل الوارد، سؤال سبب النزول : إعادة النظر، الان ؟ ولماذا ؟

والسؤال - بشقيه، يستدعي، هو الاخر، عدة ايضاحات وبيانات. وقد يكون منطلقا لفتح مناقشة طويلة وعريضة تمس جوهر الموضوع. وإنه لمن الطبيعي، بعدما يقرب من أربعة عقود من الممارسة الثقافية، في ظل الاستقلال، أن نتساءل عن الحصيلة وعن أسباب التعثر والانحراف وعن أقوم السبل لمواجهة تحديات المستقبل ورواسب الماضي.

لقد سلخت ثقافتنا أزيد من ثلاثة عقود من عمرها قضتها في التجريب و«الانفتاح» والتفاعل مع عطاءات الغرب والشرق (الاشتراكي)، ومع مواد وقيم التراث. وليس من شك في أن سنوات من هذه الفترة كانت عبارة عن «تسيب» وتعامل عشوائي مع واقع الثقافة وروافدها في العالم المعاصر، عربيا واسلاميا وعالميا.

في هذه الحقبة عرفت ثقافتنا الوطنية عدة تيارات ومذاهب فلسفية وأدبية وتغذت بعدة تجارب وخبرات أجنبية : رأسمالية واشتراكية ووجودية وقومية ووطنية الخ..

وفيها، أفاد أدباؤنا ومثقفونا من كنوز تراثنا العربي الاسلامي، ومن مخزون الحضارات القديمة : الصينية والهندية والبابلية والاشورية والفينيقية واليونانية والرومانية، ومن نتاجات الفكر والتقنية الاوروبية في مجال الفن والادب والعلم.

وعلى صعيد المتابعة الوطنية والتفاعل الداخلي، اعترت ثقافتنا مجموعة تحولات وهزتها عدة تناقضات وتطاحنات وصراعات منها ما هو ايجابي ومنها ما هو سلبي قاتل.

وكان من نتائج تلك المعارك والخلافات، الافكار الغالطة التي تم الترويج لها منذ مطلع العقد السادس والقائمة على اوهام وتأويلات مسمومة واستنتاجات فارغة مثل الفصل، داخل الثقافة الوطنية، بين ثقافة رجعية واخرى تقدمية، وتقسيم الكتابة والمثقفين الى عصريين - أو حداثيين، وتقليديين، ووضع الاصالة في مواجهة المعاصرة، والحديث عن ثقافة رسمية وأخرى «وطنية تقدمية»... الى غير ذلك من التصنيفات التي شهدتها الساحة الفكرية منذ مطلع الستينيات في ميادين السياسة والادب والاجتماع والاقتصاد. في حين ان الصورة الحقيقية التي تعكسها الثقافة لم تكن هي تلك التقسيمات المتعسفة ولا تلك التصنيفات المجحفة. فهي لا تتمثل في الاتجاهات المصطنعة ولا في الاصطلاحات البراقة والعبارات الجاهزة المسكوكة، وإنما هي تلك الصورة الواقعية والسليمة التي تستخلص، من بين فرث ودم، من واقع الحركة الفعلية وبعد تحليل وتعليل وتقييم، كما تستخلص الزبدة من الحليب بعد عملية مخض ومعالجة. إنها الصورة الناطقة والناصعة التي تفصح 'عن نفسها من خلال النصوص الابداعية والدراسات الرصينة والتحليلات العلمية الموضوعية. وكل هذه الأدلة والشواهد والقرائن تثبت وتؤكد أن الثقافة السائدة اليوم في المغرب، هي الثقافة ذاتها التي انتشرت فيه منذ عدة قرون أي منذ الفتح الاسلامي، وهي التي نمت وتطورت واتسعت وتغذت بألوان المعرفة ومعطيات الحس والفكر والفن في عصور المرابطين والموحدين والمرينيين والسعديين والعلويين، وامتدت جذورها في اعماق التاريخ السحيق.

3 - ثقافة الاصول وثقافة الافول

تلك هي ثقافة الاصول - أو الجذور التي كانت تنمو - على هامشها - ثقافة أخرى سطحية ومغشوشة هي ثقافة الافول والقشور.

إن الثقافة المغربية الاصلية والمعبرة عن الشخصية الوطنية وعن استمراريتنا التاريخية وهويتنا العربية والانسانية، هي ثقافة الجبل والصحراء، بمكوناتها ومقوماتها المعروفة. فهي الثقافة الثابتة والمتحركة - في آ ن واحد، وهي ثقافة الدولة وثقافة الهيئات والفئات اي ثقافة الجميع. أما الثقافات الهامشية والسطحية فهي ثقافة الاستلاب والاشهار وإن تلفعت بلبوس وطنية وتدثرت بزي شعبي أو «جماهيري».

ليست هناك ثقافة رسمية وأخرى غير رسمية. وليس في الثقافة بمعناها الأصيل والفاضل ما هو رجعي وما هو تقدمي، وليس من بين الأدباء والمبدعين والنقاد والباحثين من هم تقليديون وآخرون مجددون.. هذه اصطلاحات وتسميات عفى عليها الزمن، وتجاوزتها الأحداث.. هناك فقط من ينتسبون الى ثقافة الأصول ومن ينتمون - عن وعي وسبق اصرار - الى ثقافة الاغتراب والاستهلاك.

في الثقافة، كما في بقية الصنائع والحرف والمهن، يجوز الحديث عن الأصلاء وعن الدخلاء. والدليل يمكن استقاؤه من واقع ثقافتنا الأدبية والقانونية والاقتصادية والسياسية الخ.. ففي هذه الأنواع الثقافية يوجد الاصيل الطيب والدخيل الخبيث.

وعند الاقتصار على مثال واحد من عشرات الامثلة المتيسرة يتبين صحة الأطروحة التي طالما ألمعنا إليها وحرصنا على تثبيتها والتذكير بها ألا وهي سيادة الثقافة الاصلية، ثقافة الأصول والثبات. والمثال مستمد من حياتنا الأدبية. فعلاوة على الحقيقة التي تقرر أن الطابع الغالب على ثقافتنا المغربية كان دائما هو الطابع الديني والأدبي والتي تعززها عدة معطيات ومعلومات تاريخية واجتماعية...

تبين كذلك أن معظم الأدباء والكتاب والباحثين المغاربة المعاصرين الذين برزوا في المجال الادبي والفكري، ابداعا ودرسا وتحليلا، ينتسبون إلى أسر علمية أنجبت الفقهاء والعلماء والأدباء.. أو أنهم استطاعوا بلوغ ذلك الشأو في العلم والأدب بفعل التحصيل الجدي والتكوين الذاتي المتين. وهم في الحالتين معا، حالة الانتساب وحالة الاكتساب إنما يمثلون الثقافة المغربية الاصيلة، ومنهم من جمع بين الحسنيين فزاوج بين الثقافة العربية الاسلامية وبين ثمرات الثقافة الاجنبية، قديمها وحديثها. إنهم أبناء هذه الثقافة، على الرغم من كل شيء.

وإلى جانب هؤلاء المثقفين الأصلاء، تعيش فئة من المثقفين المزيفين، الذين اندسوا في الثقافة وتسربوا الى «الابداع» ودفعوا الى الساحة دفعا وبذلت جهود «اعلامية» - وليست علمية، لفرض الاعتراف بهم واضفاء الشرعية الثقافية عليهم.

في الوقت الذي يثبت فيه التحقيق العلمي والدراسة الرصينة أن ما تكتبه تلك الفئة ليس ادبا بل انه ليس، وبجميع المقاييس - فنا اصيلا. إنه «كتابة» عشوائية وتهويمات خيالية لا تسمن ولا تغني من جوع؛ إنه بالمفهوم المتداول «إنشاء»، ولكنه إنشاء ركيك، و«أدب» ساقط وعمل سمج و«إبداع» متخلف، رغم الحذلقة والتزويق.

بهذا المثال وغيره، يتضح البون الكبير بين ثقافة الابداع وبين ثقافة الافزاع. ولا يتسع المجال هنا لمزيد من التحليل والتفسير. فالحديث يطول إذا ما رغبنا في استقصاء مصادر ومكونات الثقافتين وفي كشف خصائص ومقومات الأولى وعيوب ونواقص الثانية على الرغم من أنني لا استسيغ المقارنة بين الثقافتين لسبب واحد هو اقتناعي القاطع بوجود ثقافة واحدة : الثقافة الأولى، ثقافة الابداع، أما النمط الثاني فهو ثقافة طفيلية نبتت على هامش الثقافة الأصل. والأعشاب الطفيلية تستأصل عادة ليفسح المجال للزرع كي ينمو ويثمر. لقد تعمدت الاستشهاد بمثال من واقع الأدب. والأدب جزء صغير من ثقافتنا

المغربية، ولا سيما الأدب الحديث. وإنني لعلى يقين من ان المتخصصين في الحقول الثقافية الأخرى يعرفون عشرات الامثلة في مجال تخصصهم واهتمامهم، وفي هذا كفاية، لان الممارسات الثقافية على مستوى العلاقات الاجتماعية المختلفة : سياسية، ونقابية وتنظيمية وفي اطار التجمعات والاجتماعات والندوات والمؤتمرات الوطنية والجهوية والاقليمية.. وبخاصة تلك التي تصدر عن افراد ينتسبون الى الثقافة والى صنعة الكتابة .. ! اقول لان تلك الممارسات وما رافقها وتخللها من تجاوزات وخروق لقواعد الاخلاق واعتداءات على الديموقراطية واغتيال للحريات، تنهض دليلا على زيف المواقف والشعارات وعلى التناقضات الفاضحة التي تسقط فيها فئة من كتابنا ومثقفينا. وهي المجموعة التي تصدق عليها - مع الاسف - العبارة الشهيرة : كلما سمعت كلمة «مثقف» تحسست مسدسي.

4 - إشكالية المفاهيم :

ذكرت أن الثقافة المغربية هي ثقافة الجبل والصحراء وأضيف، مؤكدا، أنها جزء مهم من الثقافة المغربية. والثقافة المغربية فرع من الثقافة العربية الاسلامية. هذه حقيقة بديهية ومسلمة تاريخية واجتماعية وسياسية. والمسألة هنا تدور حول الأصل والفرع.

إن ثقافة الصحراء هي الثقافة المغربية وهي لون من ثقافة العرب والاسلام في المنطقة التي اصطلح عليها بالصحراء الكبرى والتي تشمل الصحراء المغربية وشنقيط وصحراء الجزائر وليبيا. وهي كذلك بحكم الجغرافية والتاريخ والسياسة والقانون.

ليس المراد هنا هو التوسع في المفاهيم وتحليل العناصر، والا فإن المجال قد يتجاوز بنا حدود البحث المرسوم. فالاصطلاحات المرتبطة بالموضوع، ومفاتيح الاستقصاء يمكن ان تغطي دراستها حيزا كبيرا لما تتطلبه من تحليل وتفصيل. وتكفي الاشارة الى الدلالات العامة التي يقع تداولها بين الناس وحتى في الدراسات المتخصصة.

ان الأرض لله يورثها من يشاء من عباده.

والمغرب والمشرق.. من الاصطلاحات القرآنية ذات الدلالات الجغرافية المرتبطة بالجنس «ولله المشرق والمغرب فأينما تولوا فثم وجه الله»[3].

«رب المشرقين ورب المغربين»[4].

«فلا أقسم برب المشارق والمغارب»[5].

فالتسمية - مفردا ومثنى وجمعا - إنما تفيد جنس المشرق وجنس المغرب [6].

وهذه هي الدلالة العامة الأولى، ونستقي الدلالة العامة الثانية من التاريخ، من القرن العاشر الهجري - السادس عشر الميلادي، من العصر السعدي الأول برمزه العظيم أحمد المنصور، الم يكن المغرب، في تلك الفترة، يحمل مفهوما آخر، يستقطب عدة مناطق هي الآن عبارة عن دولة قائمة الذات ؟ والدلالة الثالثة تبرز في تجربة المسيرة الرائدة، في نتائجها الجغرافية والسياسية وفي واقعها الاجتماعي والقانوني المتعين، اليس مفهوم المغرب هنا يقترب من مفهومه السائد في فترة السعديين، فعام 1975 هو أيضا من صوى التاريخ.

هذا مثال واحد، من عدة أمثلة يمكن الاستشهاد بها للتذكير فحسب، بالاشكالات المنهجية التي تثيرها بعض المفاهيم العامة مثل : ثقافة - صحراء - تراث الخ... حين طرح مسألة الحد - الحدود.

ولذلك لابد من التأكيد على مسألة التحديد، فالثقافة في مدلولها اللغوي : الحذف والفطنة وفي معانيها الاصطلاحية العامة والواسعة؛ ومفرده صحراء بمفهومها العام المتداول حتى الآن في الأدبيات العربية والتي يقصد بها الصحراء الكبرى الفاصلة بين بلدان المغرب العربي والتي تشمل الصحراء المغربية والجزائرية والليبية وشنقيط (موريتانيا حاليا)، انما هما مكونان من مكونات الاطار الشامل الذي تتفاعل داخله حركة الحياة التي يمثل الانسان فيها قطب الرحى.

لا نقول ان الثقافة هي المهارات والصناعات الدينية والأدبية، وإنما ثقافة الصحراء أوسع من ذلك بكثير. فهي مجموعة من الممارسات الاجتماعية ومن الخبرات والمعارف العملية المرتبطة بطبيعة البيئة والانسان والتاريخ؛ ومجموعة من القيم وقواعد السلوك والاخلاق. وكذلك ثقافة الجبل. أما السهل فهو من قبيل الصحراء.

ولا تكون الآداب - التي تعودنا ان نقصر مفهوم ثقافة عليها - الا جزءا يسيرا مما درجنا على تسميته بثقافة الصحراء.

صحيح أن ثقافة الصحراء تتوزعها شعبتان كبيرتان : علوم الدين وعلوم الأدب. ولكن هذه الثقافة تحتضن كذلك فعاليات أخرى وتنفتح على ألوان وحقول معرفية مختلفة، عملية في معظمها.

ومن المفهوم تبعا لهذا الارتباط الذي يحكمه نظام خاص من العلاقات، أن يستقطب الأدب الصحراوي مثلا - شأنه في ذلك شأن الأدب القديم الجاهلي -، علوما ومعارف متنوعة وأن تتمثل ادبيته في جماع ما يصهره من تجارب وخبرات وفنون وثقافات فرعية تتصل باختصاصات متباينة ومتباعدة، وبعبارة أخرى، فهذا الأدب ليس أدبا خالصا لأنه - في واقع أمره - أدب تاريخي، وأدب جغرافي وأدب اجتماعي وفني وشرعي وسياسي الخ..[7]

ولعل احتواء أدب الصحراء على هذه الامشاج من المعلومات والمعارف، هو الذي يكون خاصة من خاصيات ثقافة الصحراء، لان هذه المنطقة بمعناها العام هي البؤرة التي تشع في اتجاهين متكاملين : جغرافي وتاريخي. الأول ينطلق صوب الشمال (شمال المغرب والجزائر) ونحو الشرق العربي (مصر والحجاز). والثاني يرتد - عبر الزمن - ليصب في العصور القديمة وينهل من منابع التراث العربي الاسلامي.

ثمة اذن اشكال اصطلاحي يتصل بالتسمية أو بالحد، يمكن ان تكون له انعكاسات من الناحية المنهجية. والسبب هو تداخل الدلالة الجغرافية والدلالة الثقافية للمصطلح الواحد، حيث تتطابق الدلالتان في فترة من فترات التاريخ وتختلفان في فترة أخرى. على أن المطلوب هو اعتبار ما هو ثابت.

والثابت بحكم الجغرافيا والتاريخ والقانون والسياسة والواقع... هو التطابق لا التنافر؛ لان التنافر أو تباعد التسمية الجغرافية

والتسمية السياسية، إنما كان بسبب الاستعمار ومن صنعه. وإلا فإن المغرب والصحراء كانا في العصور السابقة، من عهد الادارسة والمرابطين الا الآن، وسيظلان يعبران عن مفهوم واحد اتسع في الحقب الماضية واصابه تقلص وانكماش لاسباب موضوعية (استعمارية) في فترة الحمايات.

وهذا الاشكال الثاني يعضد فكرة التلاحم التاريخي بين المغرب وصحرائه ويفند واقع التجزئة الذي حاولت القوى الاجنبية والاطماع الاستعمارية فرضه عبر محاولات وعمليات متكررة كرست مفهوم القطيعة - الى حين - ابتداء من ثلاثينيات هذا القرن بقوة الحديد والنار، بعد معركة «ايكوفيون»*.

إن الصحراء إذن، هي الافق الاستراتيجي، هي الحقيقة التاريخية حين الحديث عن المنطقة التي تتوسط المغرب العربي، وليس مصادفة ان نقول: (الصحراء المغربية) فالتسمية هذه، تكرس الواقع التاريخي والسياسي والقانوني والثقافي القائم منذ قرون، منذ المرابطين والتسمية الأدبية تسير في ركاب التصريح الرسمي وتعضده.

ثقافة المغرب هي إذن ثقافة الصحراء، لأن الصحراء ليست أصلا من أصول الثقافات الوطنية فحسب بل الجذر الرئيسي للثقافة العربية الاسلامية، أما الجذر الثاني فهو الأمازيغية : الجبل..

فالأدب العربي برمته، والثقافة العربية بفروعها وحقولها المعرفية المختلفة إنما يصدران عن رؤية صحراوية ويكشفان عن موقف للانسان العربي من الطبيعة الكون والقيم المطلقة.

فالمصدر واحد هنا - في المغرب؛ وهناك، في المشرق : من صحراء شبه الجزيرة العربية انبثقت الثقافة العربية ومن ربوع المغرب وصحرائه ابتدأ الأدب المغربي وترعرعت ثقافته، ثم جاء الاسلام فطبع الثقافة العربية - في كل المناطق التي انتشر فيها - بلونه الخاص وأضفى عليها طابعه الفردي وقيمه المتميزة السامية.

والاسلام نفسه، العقيدة الالهية الشاملة والخيرة إنما ظهر في بطاح الصحراء وانتشر بفضل جهاد وجهود العرب الخلص الأوفياء. ثم كان اسهام أبنائه ومعتنقيه، من بقية الأجناس البشرية، في نشره واستتبابه، كبيرا وفعالا وخالصا لوجه الله ورسوله.

5 - آفاق الثقافة المغربية

أشرت، غير مرة، إلى آفاق الثقافة المغربية. والحق أن إمكانات ومجالات ثقافتنا كثيرة ومتنوعة. وهي مداميك ينبغي استثمارها واعتمادها من أجل تطوير فاعليتنا الفكرية والحضارية. وعندما نقول ان مستقبل ثقافتنا يكمن في ثقافتنا ذاتها وفي جذورها المحلية والاسلامية فإننا نؤكد حقيقتين اثنتين : داخلية وخارجية، ونعزز الفكرة التي تعضد الارتباط القائم بين الآفاق الوطنية والأبعاد القومية والعالمية على اعتبار أن أدبنا وفكرنا وتراثنا.. وكل مظاهر ثقافتنا ليست محلية ضيقة الأفق، محدودة الاتجاه، بل ذات أبعاد عالمية وطوابع إنسانية وكونية.

إننا لا نستطيع حصر الآفاق التي يمكن أن تتفاعل فيها ممارساتنا الثقافية وتتكامل تجاربنا وخبراتنا الفنية والفكرية والعلمية، ولكن من الجائز التفكير في مجموعة منها وذكرها، على سبيل التمثيل، للافادة منها، في صياغة مستقبلنا وترسيخ أسس وقواعد سلوكنا.

وعلينا ألا ننسى أن الافاق الممكنة لابد أن ترتكز على ثلاثة اعتبارات اساسية تتحكم في تحديدها وتصنيفها وهي : الرؤية والأدوات والأهداف.. فمهما تعددت الافاق فإنها لا تخرج عن المباديء الثلاثة المذكورة.

ومن الافاق التي تصلح دائما للتفكير وتظل مفتوحة للبحث والاستقصاء : أفق اللغة (اللسان)، أفق المكان (الجغرافية) افق الزمان (التاريخ)، افق الانسان (الافق البشري)؛ الافق القومي، وهو عندنا مزدوج؛ أفق الدين (الاسلام)؛ أفق «الآخر» : الغرب. الأفق العالمي؛ الأفق الغيبي، الافق الاعلامي، الافق الفني، الافق المنهجي.

إن كل أفق من هذه الآفاق يفسح المجال أمام الباحث وأمام الكاتب والفنان وأمام كل أهل العلم والأدب والفن لممارسة نشاطهم الثقافي واستغلال الامكانات والطاقات الابداعية والذخائر الفنية التي يتيحها المغرب.

فأفق اللغة * لم يستثمر بعد بما فيه الكفاية سواء تعلق الأمر باللغة العربية الفصيحة أو باللهجة المحلية. ومن المعروف أن لغة القرآن تزخر بالمعطيات والمواد الأدبية والثقافية وتعد معينا لا ينضب في نطاق الابداع الشعري والتعبير البياني والبديعي، وهي وحدها تمثل مؤسسة اجتماعية وفكرية وتاريخية وحضارية لم يمكن أدباؤنا ومفكرونا من استثمار خصائصها والانتفاع بعبقريتها في نطاق الابلاغ والابداع، وفي مختلف ميادين الثقافة المقروءة والمسموعة والمنطوقة والملموسة... الخ.

والبعد المكاني، أو الأفق الجغرافي من آفاق ثقافتنا الخصبة والمتنوعة. فالمغرب بلد بحري وصحراوي. وهو كذلك بلد السهول والجبال والهضاب وبلد الأنهار والبحيرات والأحواض والغابات. طبيعته متنوعة وتضاريسه متداخلة ومتكاملة. وما تزال هذه المعطيات في حاجة الى من يعيد صياغتها فنيا وثقافيا والى من يقدمها للمتلقي في صور جميلة ومشرقة.

وما قيل عن الافقين :اللغوي والجغرافي ينسحب على بقية الافاق المذكورة. فتاريخ المغرب مادة خصبة للمثقف الباحث والشاعر والرسام والسينمائي.. بما يقدم من معالم حضارية أثرية، ومن شخصيات علمية ووقائع وأحداث خالدة...

والأفق البشري يختزن نماذج انسانية وبطولات وزعامات صالحة للتوظيف فنيا وابداعيا وعلميا؛ والأفق العربي (القومي) لم يتسنفد، على الرغم مما كتب فيه وسمع.

والبعد الديني، الاسلامي، بالمعنى الشاكل والأصيل والعريق لم يتم الاعتماد عليه دائما في كل ما كتب ونشر وصنع.. من انتاجات ثقافية. ولعل الاهتمام به،، في السنوات الاخيرة من الارهاصات التي تبشر بطلائع المستقبل الباسم.

والثقافة العالمية ما تزال قادرة على امدادنا بالمواد صالحة للتفكير قادرة على تطوير فاعليتنا، وخاصة إذا أخضعت لمقومات شخصيتنا وواقعنا.

والجانب الاعلامي الذي يعني بابلاغ صوتنا وتوصيل أدبنا وثقافتنا لم يحظ بعد بالعناية الكافية. فنحن لم ندرك ادراكا عمليا أهمية الترجمة ونقل تراثنا الى «الاخر»، وان كنا نهتم بتعريب افكار وثقافة الغرب أو نستهلكها مباشرة بلغته، فنحن لم نرتفع ـ بوعينا ـ الى المستوى الذي يؤهلنا لنقل عيون الابداع العربي الاسلامي الى اللغات الأجنبية للتعريف به وتأكيد هويته الاصلية. فهل حكم علينا أن نظل في مرحلة الاتباع ؟

أما الافق الغيبي الذي يحاول استحضار ملامح وخصائص الحياة الأخرى من واقع القران والسنة، وعلى ضوء ما تزخر به الكتب السماوية والآثار الباقية من دلائل وشواهد، فهو لم يلق منا ـ حتى الان ـ العناية الكافية؛ بل إن هناك من يسخر من هذا الافق ومن الحقائق الكامنة وراءه. في حين أنه المسار الذي نسير فيه جميعا والمصير الذي سنؤول اليه كلنا.

وإذا كنا لا نستحضر هذا الافق ونتدبر حقائقه وأهواله.. إلا في المناسبات الدينية وفي الأحوال المؤلمة التي تدعونا إلى الاعتبار وتحملنا على ردع النفس وزجرها، فقد آن الأوان، لاستشراف هذا الافق في نطاق البحث والابداع والاسترشاد بمعطياته، الخفية، في بناء مستقبلنا الثقافي والفكري والحضاري.

ومن الافاق التي يمكن التفكير فيها عندما يتعلق الامر ببحث ودراسة جانب من ثقافتنا الوطنية : الأفق المنهجي. فهو من الآفاق الخصبة والمثمرة، لانه يحتوي على عدة اختيارات ويرشح بعده امكانات واحتمالات. فالبحث يمكن ان ينطلق ـ مثلا ـ من :

1 ـ مفهوم المراحل : التاريخية والاجتماعية : دراسة تطورية.

2 ـ أو من دراسة الظواهر والقضايا : دراسة موضوعية.

3 ـ أو ينصب على الأعلام والشخصيات : دراسة بشرية ـ انتروبولوجية.

4 ـ أو يعالج الاتجاهات والمذاهب.

5 ـ أو المؤثرات المتفاعلة داخل ثقافتنا.

6 ـ أو يتصدى للعلوم والمناهج والمصطلحات ـ في كل فرع من فروع الثقافة، حسب التخصصات والمهارات.

7 ـ أو من رؤية، فنية (جمالية) : دراسة جمالية.

وباختصار فالمجال ها هنا فسيح، ومفتوح للمبادرات الفردية والجماعية. ولعل هذا الأفق من أخطر وأهم مجالات الفكر والثقافة في مرحلتنا الراهنة لما يتطلبه منا من تأمل وإعمال النظر ومن حرص على التنظيم والتدبير وصياغة قواعد التفكير والسلوك والممارسة الثقافية والاجتماعية. وما أحوجنا اليوم الى مكتسبات هذا الافق الذي يجب إيلاؤه عناية خاصة مستمدة من مبادىء تراثنا وأصالتنا ومن قواعد العلم الحديث.

6 ـ عودة الى الجذور

هذه هي الملامح العامة التي يبدو لنا أنها تشكل مستقبل الثقافة في المغرب؛ لم نعرضها على سبيل الحصر، وإنما أردنا أن نذكر بالآفاق التي ما تزال مفتوحة في وجه الابداع والانتاج.

والقصد من هذا المدخل ليس نقد تجربتنا الثقافية، وإن كان التحليل والفحص والنقد البناء من الواجبات والمسؤوليات التي تقع على عاتق المفكرين والنقاد والدارسين، بل اثارة الانتباه الى ضرورة إعادة النظر وتدارك الخطإ. ولم يكن التحامل على الأشخاص ولا الانتقاص من التجارب والانتاجات واردا ـ في هذه الكلمة ـ بقدرما كانت الغاية هي الدعوة الى المراجعة والى مناقشة قضايا الثقافة في جوهرها.

إن المعاصر لا يناصر، والمعاصرة حجاب، كما قال أسلافنا الكرام. ومع ذلك، لابد من الجأر بالحق وتدارك الموقف وتدمير «مؤامرة الصمت» التي تكرس التضليل والتهريج وتبقى على الصالح النافع في الظل.

وإذا كنا نقول،، مع الشاعر : «لابد من صنعاء وإن طال السفر» فينبغي أن نردد باستمرار : لابد من العودة الى الاصول، ولابد من استشراف آفاق المستقبل؛ وما أكثرها وأرحبها وأخصبها، وأجدرها بالريادة والاقتحام.

أما هذه الكلمة، فهي مجرد تمهيد لمشروع واسع، نسأل الله عز وجل أن يعين على إنجازه ويوفق الى استكماله وإلى استيفاء كل أفق من ثقافتنا الوطنية حقه في البحث والعرض والتنظيم.

والحمد لله في الاولى والاخرة.

ادريس الناقوري

الـهـوامـش

1 ـ مريم 95.

• أصبحت المستقبلية ـ كما نعلم جميعا ـ علما مستقلا، له قوانينه ومجال تخصصه، وله رواده وعلماؤه.

2 ـ منها الاية الثالثة من سورة البقرة وايات أخرى كثيرة : المائدة 94 ـ النساء 34 ـ يونس 20 ـ هود 23 ـ الانبياء 49...

3 ـ سورة البقرة 115.

4 ـ سورة الرحمن 17.

5 ـ سورة المعارج 40.

6 ـ أضواء البيان للشنقيطي 26/10.

7 ـ راجع الكتاب القيم : تاريخ الادب الجغرافي العربي ـ لاغناطيوس يوليانوفتش كواتشكوفسكي.

• المعركة التي تحالفت فيها اسبانيا وفرنسا ضد المغرب : فبراير 1958.

• نظمت شعبة اللغة العربية باداب عين الشق، منذ سنوات قلائل، ندوة داخلية حول الادب المغربي. وكان الزميل أحمد بوزفور أحد المشاركين وقد تحدث عن آفاق الادب المغربي وذكر منها : أفق التراث وأفق المرأة وأفق الطفل..

الدائـــرة الهرمنوطيقية

ت. ك. سيونغ

تقديم :

يناقش سيونغ في النص الذي نترجمه جملة من المشاكل المرتبطة بالفهم (Understanding) ويركز بكيفية خاصة على موقف كادامر الذي دأب الباحثون على تصنيفه ضمن النزعة النسبية. ويقترح قراءة منافسة يستدل فيها على النزعة الموضوعية لموقف كادامر وعلى الرغم من النبرة الفلسفية التي تطبع اسلوب هذا النص فإنه لا يخلو من أهمية بالنسبة الى نقاد الادب والمتعاملين مع التراث بوجه عام.

مصطفى الحداد

يمكن بيان دور السياق الثقافي في التأويل المحوري (Thematic interpretation) باستعمال فكرة ديلتي المتعلقة بالدائرة الهرمنوطيقية. فهذه الفكرة تقضي بأن الكل لا يمكن ان يفهم إلا انطلاقا من فهم أجزائه، بينما لا يمكن ان تفهم الاجزاء الا انطلاقا من فهم الكل. فالاسقاط المحوري وبناء النص عملية يمكن ان تتم بمعالجة النص من جهة كونه جزءا من الثقافة التي انتجته؛ لكن طبيعة هذه الثقافة يمكن أن تفهم انطلاقا من تأويل هذه النصوص التي انتجت فيها. فالتأويل المحوري للنص ليس مجرد عملية نصية، بل عملية سياقية كذلك. وهذا الجانب السياقي من التأويل المحوري تغاضى عنه النقاد الجدد لانهم اعتقدوا ان التأويل المحوري للنص لا يتطلب شيئا آخر غير النص..

عادة ما يؤدي التأطير السياقي السيء للنص الى تحريف نسقي لمحتواه المحوري، ذلكم لأن الافكار المحورية الاجرائية في سياق ثقافي بعينه يمكن أن تختلف نسقيا الافكار المحورية الاجرائية في سياق ثقافي آخر. ويمكن لهذا التحريف الذي ينشأ عن التأطير السياقي السيء أن يحصل كذلك في الرياضيات والعلم. لا حظوا مثلا ماذا يحصل عندما نقرأ بحثا هندسيا لا اقليديا في سياق أقليدي، أو عندما نقرأ بحثا بطليموسيا في السياق النيوطوني.. وإذا كان هذا النمط من التأطير السياقي السيء لا يحتمل وقوعه في الرياضيات والعلم، فإن وقوعه في قراءة النصوص الادبية كثير. فسواء أكان المرء يقرأ دانتي أم هومروس ام تشيكسبير أم ووردسورث فإنه ينجذب في قراءتهم الى

ترجمة مصطفى الحداد

السياق المحوري لعصره بدل النظر اليهم في عصرهم.

إن التخلص من التأطير السياقي السيء للنص ومن تحريفه وقراءته في سياقه الأصلي مثل الهدف المركزي للتقليد الهرمنوطيقي الألماني. وقد صيغ هذا الهدف بكيفية صورية في «Erster Kanon» لشلاير ماخر حيث نجد أن : تفسير أي نص وتحديد معناه ينبغي ان يتما استنادا الى السياق اللغوي الأصلي. وقد أكد ديلتي هذا الهدف الهرمنوطيقي بواسطة تخصيصه للفهم التأويلي من جهة كونه يستند الى ثلاث سيرورات هي النقل (Hineinversetzen) وإعادة البناء (Nachbilden) وإعادة التجريب (Nacherleben). ويعني هذا أن تأويل النص يكمن في اعادة بناء سياقه الاصلي واعادة تجريب معناه الاصلي عن طريق انتقال الذات المؤولة من سياقها الثقافي الخاص إلى سياق النص المعاد بناؤه.

إن الهدف الهرمنوطيقي عند شلايرماخر وديلتي يقتضي تحركا سياقيا من مستوى عال؛ بحيث يكون بإمكان القارىء ان ينتقل بسهولة من سياق تاريخي الى آخر. وقد ظل هذا الاقتضاء يمثل لفترة طويلة المسلمة الأساسية التي يصدر عنها التقليد الهرمنوطيقي الالماني برمته. لكن هذه المسلمة لم تلبث أن ووجهت بنقد شديد في أعمال كل من هايدغر وتلميذه كادامر. فقد افتتح هايدغر نقده بنقل فكرة الدائرة الهرمنوطيقية من مجال الموضوعات المعرفية الى مجال الذوات المعرفية. فحسب هايدغر نكون كلنا مأسورين في سياقنا أو أفقنا التاريخي الخاص. وشروط فهمنا وتأويلنا تكون محددة تاريخيا تماما كشروط وجودنا. فهذه الشروط التاريخية تحدد تناهي فهمنا بحيث لا يعود هناك أمامنا منفذ للتعالي عن دائرة التناهي هذه. إن دائرة الفهم المطوق بالتاريخ هي ما يعرف بالدائرة الهرمنوطيقية الهايدغيرية. فهايدغر يعتقد أننا إذا اردنا ان نفهم شيئا أو نؤوله فإننا لا يمكننا القيام بذلك الا داخل هذه الدائرة المكونة من الافق التاريخي لوجودنا الخاص.

وإذا كان هايدغر على صواب فيما ذهب اليه، فإننا لا يمكننا ان ننتقل بذواتنا من سياقنا التاريخي الخاص الى سياق دانتي، مثلا، ونعيد تجربة كوميدياه كما جربها هو وقراؤه المعاصرون له. فإذا كنا نستطيع فهم ملحمته وتجريبها، فإننا لا نقوم بذلك إلا استنادا إلى سياقنا التاريخي الخاص؛ ذلكم السياق الذي يحدد طريقتنا في النظر الى الأشياء والاحساس بها. فالذي يعيش في أمريكا أو أوربا القرن العشرين لا يمكنه البتة أن ينظر الى الأشياء ويحس بها على النحو الذي كان أيطاليو عصر النهضة أو مسيحيو القرون الوسطى يفعلون. ففهمنا وتجربتنا أمران محددان بالسياق ومتوقفان عليه ومربوطان به بكيفية جذرية.

وقد حاول كادامر، مستعملا فكرة الدائرة الهرمنوطيقية الهايدغيرية، أن يجدد مبحث الهرمنوطيقا برمته. فركز اهتمامه كله على ذات الانسان وفهمه من حيث انهما مربوطان بالسياق ومتوقفان عليه. فهو يرى أن ليس بإمكان أحد أن يتعالى على سياقه الخاص الذي ساقه إليه تراثه وتاريخه، ويدافع عن هذه الفكرة المتعلقة بالذات المربوطة بالسياق في مقابل فكرة الذات المتحررة من السياق. فهذه الفكرة الأخيرة كانت اجرائية في التراث الهرمنوطيقي الالماني القديم، اذ تقضي بأن الذات قادرة على الانتقال إلى أي سياق دون أن يفرض سياقها الخاص قيدا على هذا الانتقال. ويطلق كادامر على هذه الفكرة «الادعاء التاريخاني الساذج»، أي الادعاء الذي يقضي بأن نتسرب إلى روح العصر ونتخلى عن أفكارنا ونفكر بأفكاره ونتقدم نحو الموضوعية التاريخية». وينسب هذا الادعاء الساذج إلى «الهرمنوطيقا الرومانسية الشكية».

ويرى كادامر أن الهرمنوطيقا الرومانسية ورثت هذا الادعاء بخصوص العقل الموضوعي عن عصر الأنوار. فقد كان فكر هذا العصر يشتغل استنادا الى اعتقاد مفاده أن العقل البشري يمكن أن يجرد نفسه من كل الاحكام المسبقة والانحرافات ويتحول الى وسيلة للفهم مطلقة الموضوعية. وإذا كان العقل البشري قادرا على ذلك فإنه يستحق أن ينعت، أكثر من أي شيء آخر غيره، بالعقل المطلق. وقد اعتنق الرومانسيون فكرة العقل هذه على الرغم من انتقادهم لعصر الأنوار. لكن القول بالعقل المطلق مستحيل، فحسب كادامر : «لا يوجد العقل بالنسبة إلينا إلا في حدود ملموسة وتاريخية، أي أنه ليس مالكا أمره بل يظل متوقفا دائما على الظروف التي يشتغل فيها».

إن العنصر المثير للشك في فكرة العقل المطلق هو ما تنطوي عليه من ادعاء بأن لنا الحرية المطلقة في التخلي عن اعتقاداتنا وقيمنا الخاصة وتبني اعتقادات الاخرين وقيمهم. ويمكن أن نتبين تهافت هذا الادعاء إذا حاولنا التخلي عن اعتقاداتنا وقيمنا وسعينا إلى تعويضهما باعتقادات وقيم دانتي مثلا. اذ يستحيل علينا أن نجبر أنفسنا على الاعتقاد في كثير من الأشياء التي كان يسلم بها دانتي كتمركز الكون على الأرض أو جوهرية الاجسام السماوية أو تدبير الملائكة. كما انه يستحيل علينا أن نتخلى عن الاعتقاد فيما نعتقد وننفي القيمة عن الشيء الذي نسندها إليه. فإذا لم تكن لنا هذه الحرية في الاعتقاد والتقويم، فإننا لا يمكننا أن ننتقل بحرية من سياق تاريخي الى آخر. وفي هذه الحالة نكون مربوطين في فهمنا لكل شيء بسياقنا التاريخي. فبهذا السياق وفيه وعبره نفهم.. وإذا كان هذا التثبت السياقي صحيحا فإنه يستلزم نسبية سياقية (Contextual relativism) أي أن فهمنا التاريخي وتأويلنا النصي يكونان دائما في تناسب مع سياقنا التاريخي.

لقد اعتقد عدد من اتباع كادامر ومنتقديه، على حد سواء، أن برنامج كادامر الهرمنوطيقي يدعو الى النسبية السياقية ويدافع عنها. لكن كادامر يقول أشياء كثيرة تتنافى بوضوح مع أي صيغة بسيطة من صيغ النسبية. وعلى الرغم من أنني بدوري نعت موقفه ونقده بالنسبية فإنني أقترح إعادة فحص نصه والكشف عن حدود موقفه الفعلي. وأظن أن أفضل نقطة للشروع في هذا الفحص النصي هي ملاحظاته حول تأثير الأحكام المسبقة على فهمنا. فهذا التأثير عده الكثيرون مسلمة أساسية لنسبيته السياقية.

لقد استقى كادامر فكرة الأحكام المسبقة (prejudgments) من نظرية هايدغر في الفهم. ونظرية هايدغر كانت ردا على احدى القضايا الاكثر حساسية في فنومنولوجيا هوسرل،

وأعني بذلك مسألة المنطلق الذي تبدأ به الابحاث الفنومنولوجية. فهوسرل حدد المصدر الأساسي لأخطائنا في التصورات المسبقة والاقتضاءات التي تواكب على نحو لاشعوري ودون نقد أفعالنا المعرفية. فهذه التصورات المسبقة والاقتضاءات تحرف، عموما، فهمنا ولا تترك موضوعات المعرفة تكشف لنا عن طبيعتها. ولتحييد هذه التأثيرات اقترح هوسرل برنامجا للأبحاث الفنومنولوجية. ويتلخص هذا البرنامج في مقاربة الموضوعات دون اقتضاءات ودون تصورات مسبقة وتركها تكشف لنا عن ذاتها بكيفية تلقائية. ويبدو أن هذا المشروع الفنومنولوجي يفرض أن تكون بدايته في تخليص وعينا من كل اقتضاءاته وتصوراته المسبقة. ولهذا السبب سمى هوسرل الفنومنولوجيا علما مجردا من الاقتضاءات.

لكن هايدغر توصل الى ان رؤية أستاذه هوسرل للمقاربة الفنومنولوجية من حيث إنها مقاربة مجردة من الاقتضاءات كانت رؤية خاطئة لسببين اثنين : الأول، لأن الكائنات البشرية يستحيل عليها أن تتخلص من كل الاقتضاءات والتصورات المسبقة قبل مباشرة موضوعات معرفتها. والثاني، أنه كلما كان بإمكانها أن تفعل ذلك فإنه يكون أمرا غير مرغوب فيه. فإذا كان حقا علينا مباشرة موضوعات معرفتنا دون تصورات مسبقة واقتضاءات، فإننا سنكون ذواتا فارغة تماما ولا يمكن، والحالة هذه، أن تكشف لنا الموضوعات عن أشياء تذكر. لذلك استخلص هايدغر أن التصورات المسبقة والاقتضاءات تمثل الشروط القبلية اللازمة لكل فعل فهمي. فالسؤال الفعلي للفهم الفنومنولوجي الحقيقي لا يتعلق بما إذا كان، أو لم يكن، بإمكاننا الصدور عن التصورات المسبقة والاقتضاءات، وإنما كيف يمكننا أن نحصل على الملائم منها ؟

وإذا كان هايدغر يعترف بعناصر متنوعة في شروطنا المسبقة للفهم، فإن كادامر يجمعها كلها تحت اسم «الاحكام المسبقة»، ويرى أنها متوقفة في طبيعتها على سياقنا التاريخي لأنها معطاة ومحددة بهذا السياق. بمعنى أن الارتباط السياقي لفهمنا يرجع الى الارتباط السياقي لأحكامنا المسبقة. فالجزم بأن فهمنا متوقف دائما على أحكامنا المسبقة ينبغي ألا يفهم باعتباره توصية منهجية وإنما باعتباره وصفا انطلوجيا. فحديث كادامر عن تأثير الاحكام المسبقة لا يعني أكثر من كونه وصفا لما يحصل دائما وبكيفية حتمية أثناء قيامنا بعملية الفهم.

وبما أنه يتعين علينا ان نقارب كل نصوصنا بالأحكام المسبقة التي يخولها لنا سياقنا التاريخي فإن من حقنا، يرى كادامر، أن نلح في طلب الأحكام المسبقة الملائمة لتأويل هذه النصوص. ويستقر رأي كادامر على أن استمرارية التراث (The continuity of tradition) هي التي تزودنا بالاحكام المسبقة الملائمة. فنحن نتوافر، مثلا، على الاحكام المسبقة لقراءة كوميديا دانتي لأن هذه الأحكام ورثناها عن عصر دانتي من خلال استمرارية التراث الأوربي الغربي. فلو ربينا في تراث غير أوربي ولم تمسسه الثقافة الأوروبية الغربية فإننا لن نكون مالكين أبدا للأحكام المسبقة الملائمة لقراءة دانتي وفهمه. فقدرتنا على فهم ايطاليا دانتي بسهولة، بغض النظر عن عقيدته الثيولوجية، تمثل بوضوح الميراث الثقافي الذي انحدر إلينا عبر استمرارية تراثنا.

وفي مجال الاعتقادات والقيم التي يمكن ان تلعب دور الاحكام المسبقة لايكون التراث مبدءا للاستمرارية فقط بل للانقطاع (discontinuity) والتنوع أيضا. فتراث أوربا الغربية أنتج، منذ عصر دانتي، عددا كبيرا من الاعتقادات والقيم تختلف كثيرا عن اعتقادات دانتي وقيمه. لذلك فإن الكثير من هذه الاعتقادات والقيم لن يكون أحكاما مسبقة ملائمة لفهم الكوميديا. وكما سبق أن بينا فإن اللاهوت الاكويني وعبقرية عصر النهضة يصبحان أحكاما مسبقة خاطئة لتأويل ملحمة دانتي تأزيلا محوريا على الرغم من أنهما يمثلان معا نتاجا للتراث نفسه الذي أنتج الكوميديا. ويلزم عن هذا أن التراث لا يضمن دائما أن تكون أحكامنا المسبقة ملائمة.

إن كادامر يسلم بأن ليس هناك «تدفقا تراثيا متصلا»، فهناك، في نظره، توتر دائم بين ألفة التراث وغرابته. لذلك أمكن للتراث أن يقدم الاحكام المسبقة الخاطئة والملائمة على حد سواء. فما هو، إذن، المقياس الذي يمكن أن نميز بمقتضاه بين الخاطىء من هذه الاحكام والملائم ؟ يقدم كادامر، في جوابه عن هذا السؤال، حلا فنومنولوجيا مفاده أن ملاءمة الأحكام المسبقة وخطأها يمكن أن يبث في شأنهما استنادا الى «الأشياء ذاتها» (The things themselves). فالأحكام المسبقة الخاطئة تكون كذلك، لأنها لا تكشف عن طبيعة الاشياء كما توجد حقيقة. وعندما تصبح أحكامنا المسبقة خاطئة يتعين علينا أن نراجعها مرارا حتى تغدو ملائمة. لذلك تكون قراءة النص مسلسلا متصلا من المراجعات لمشروع التأويل حتى يتمكن من توليد «وحدة المعنى» (The unity of meaning). يقول كادامر : «إن هذه العملية المتواصلة من الاسقاطات الجديدة تمثل حركة الفهم والتأويل. والمرء الذي يحاول أن يفهم يكون مدعوا الى الانصراف عن المعاني، النموذجية (fore-meanings) التي لا تدعمها الأشياء ذاتها. فاختبار الخطط الملائمة، التي تكون توقعية في طبيعتها، لاثباتها بواسطة الأشياء ذاتها يمثل المهمة المطردة للفهم. و«الموضوعية» الوحيدة التي يمكن الحديث عنها في هذا الخصوص تتمثل في اثبات المعنى النموذجي أثناء اختباره. والشيء الوحيد الذي تتميز به اعتباطية المعاني النموذجية غير الملائمة هو الاخفاق. فالفهم لا يبلغ مداه إلا عندما تكون المعاني النموذجية المشغلة غير اعتباطية».

يبدو أن مقياس كادامر الرامي الى تحديد ما اذا كان المعنى النموذجي قابلا للاختبار أم لا مرتبط بمبدإ الانسجام النصي (textual coherence). فالمعاني النموذجية التي تصبح غير منسجمة مع نصوصها تكون اعتباطية وغير ملائمة. لذلك يلزم طرحها أو مراجعتها. وفكرة وحدة المعنى التي استخدمها كادامر لتحديد ملاءمة المعاني النموذجية تنتمي بدورها إلى مبدإ الانسجام. فيمكن أن يوصف التأويل بأنه يوطد وحدة النص عندما يقدم قراءة متماسكة ومنسجمة لهذا النص. ويقاد مشروع كادامر في الفهم والتأويل بواسطة الأشياء ذاتها وبواسطة النصوص ذاتها. فكلما كان هناك تضارب بين أحكامنا المسبقة (أو المعاني النموذجية) والأشياء ذاتها (او النصوص) فإن المراجعة أو الطرح يجب أن

يتجها الى أحكامنا المسبقة وليس إلى الاشياء. فيجب علينا، في كل مرحلة من مراحل بحثنا، أن نحترم وحدة الموضوعات، ويجب ألا تعمل تصوراتنا المسبقة على تحريف طبيعة هذه الموضوعات.

إن مشروع كادامر في الفهم والتأويل يغدو مشروعا فنومنولوجيا بكل ما في الكلمة من معنى. لذلك نجده يشدد على انفتاح مشروعه على الامكانيات والتأويلات الجديدة. فعندما يتحقق هذا المثال الفنومنولوجي المتعلق بالانفتاح في حوارنا، يرى كادامر أنه يرفع دعاوى هذا الحوار الى مستوى أعلى بكثير من مستوى الاراء الذاتية. وعلاوة على هذا نجد كادامر يعزز هذه الوقفة الفنومنولوجية بموقفه الصارم المضاد لـ «جبروت الاهواء المتسترة» ولـ «فتنة معانينا النموذجية الخاصة». فلكي يتم فهم الاشياء أو النصوص بحدودها ينبغي لهذه العوائق الذاتية أن تنحى.

يمكن أن تؤخذ هذه الأمور كلها من حيث إنها تعابير وفية عن الروح الفنومنولوجية؛ إذ لا نعثر فيها على أي شيء يحيل على النسبية. بل، على العكس من ذلك، نجد التركيز فيها دائما يتم على موضوعات المعرفة (الأشياء أو النصوص ذاتها) وعلى الانشغال بفهمها بحدودها الخاصة. فكون أحكامنا المسبقة تقدم الينا عبر سياقنا التاريخي أمر لا يستلزم أن يكون فهمنا وتأويلنا مربوطين بالسياق. إنهما يمكن أن يوصفا بهذا الارتباط إذا كانا محصنين من انتقادنا ومراجعتنا. فكلما كانت لدينا القدرة على روز كفاية أحكامنا المسبقة بالرجوع إلى موضوعات معرفتنا، وكلما كنا احرارا في مراجعتها أو طرحها لكي نفهم هذه الموضوعات بحدودها الخاصة، فإننا نكون في حاجة إلى تأكيد موضوعية فهمنا وتأويلنا.

إن نسبية كادامر السياقية لا تحدد إلا الشروط الأولية لفهمنا وتأويلنا، أي لا تحدد إلا نقطة انطلاقهما. فارتباط هذه الشروط الأولية بالسياق أمر لا يقبل الجدال؛ لأن كل مشروع للبحث والفهم، سواء أكان هرمنوطيقيا أم علميا، لا يمكن أن يبدأ إلا من الوضع الذي يكون فيه الباحثون. وهذه المسألة التي لا تقبل الجدال تتلاءم كليا مع أي صيغة من صيغ النزعة الموضوعية (Objectivism). ونقطة الخلاف الحقيقية بين النزعة الموضوعية والنزعة النسبية لا تكمن في نقطة الانطلاق بل في نقطة الوصول، أي في السؤال حول المدى الذي يمكن أن نبلغه في إدراك (Comprehending) طبيعة موضوعاتنا. وعلى الرغم من أن كادامر نادرا ما يضع على نفسه هذا السؤال نجده لا يبدي رغبة في اقامة حد لمقدرتنا على الادراك.

إن طبيعة افقنا التاريخي تعد، حسب كادامر، مرنة الى حد بعيد. فأفقنا ليس شيئا شبيها بسجن معرفي محكم الاغلاق يجعلنا مكبلين باعتقاداتنا وقيمنا الخاصة. فكادامر يرفض كليا فكرة «افق مغلق اغلاقا حقيقيا». فمما لا ريب فيه أن انفتاح الافق أمر أساسي بالنسبة الى انفتاح موقف كادامر الفنومنولوجي. اذ يمكن لمشروع الفهم والتأويل أن يراجع لأن تخوم الافق يمكن أن توسع. فأثناء بحثنا عن الخطة الملائمة لقراءة الكوميديا يتعين علينا توسيع أفقنا حتى يستوعب اعتقادات دانتي وقيمه. وعلى الرغم من أن كادامر لم يستعمل قط عبارة «انفتاح الافق» فإننا نجده يقول، مشددا على الحركية الدائمة لأفقنا، «إن الافق في الواقع، شيء نتحرك فيه ويتحرك معنا.. فالافق، اذن، شيء دائب الحركة».

إن حركية افقنا تحررنا من اسر منظوراتنا الأولية أو اسر التراث الذي يزودنا بتلك المنظورات. يقول كادامر في هذا الشأن : «إن التراث التاريخي والنظام الطبيعي للحياة لا يمثلان وحدهما وحدة العالم الذي نعيش فيه من حيث إننا بشر. فالطريقة التي يجرب بها الواحد منا الاخر، والطريقة التي نجرب بها التراثات التاريخية، والطريقة التي نجرب بها طبيعة الكيفية التي يقدم بها الينا وجودنا وعالمنا، تمثل الكون الهرمنوطيقي الحقيقي الذي لا نكون مأسورين فيه كما لو كنا خلف قضبان منيعة بل منفتحين عليه». فافقنا ليس سجنا معرفيا بل ميزة هرمنوتيكية تسمح بإمكانية إعادة تحريك التخوم وإعادة تصليح السقطات.

فمن غير الانصاف أن نتهم كادامر بالنزعتين السياقية والنسبية. فتهمة النزعة الوضوعية هي التهمة الوحيدة التي يمكن ان توجه الى انسان يسعى الى فهم الموضوعات بحدودها الخاصة. فبأي معنى يمكننا أن نتشبث بوصف هرمنوطيقا كادامر بأنها مقترنة بالنسبية السياقية ؟ هذا هو السؤال الذي يفرض نفسه بقوة علينا عندما نسعى الى فهم تعقيدات هرمنوطيقا كادامر.

النص مأخوذ من كتاب :

T.K Seung (1982) Semiotics and thematics in hermeneutics. Colombia University Press. pp .171-179

عبد الكريم الطبال

« باب برد »

مَقْهى على جُرُفٍ
وأشباحٌ تحومُ على الكراسي
ثم تقبعُ .. كالقنافذِ
تحْتَسي زبداً
على وقْعِ النّواقيسِ المرنّةِ
فوق أبراجٍ مذهّبةٍ
تضيقُ جفونها حيناً
وقد تَسَعُ السّماءَ
فلا تملُّ من التملّي
في تماثيلِ العرائسِ
في وجوهٍ لا ترى
المتمتماتِ من الكلابِ الأصدقاءِ
وكم تغمغمُ .. كالنّعاسِ
عن الحدائقِ
كيف تغرسُ
تزدهي فيها الخمائلُ
في أقلَّ من الدقيقةِ
عن ليالي شهرزادٍ
في النهارِ
عن الحجارةِ
كيف يصبغها الضّبابُ
فتستحيلُ إلى طنافسَ
ليسَ في الإمكانِ أبدعُ
من جنينٍ أخضرٍ
سلسِ السّوالفِ
فاترِ العينيْنِ
يُحيي منْ يموتُ
ويُبْرِئُ المجنونَ
يُنبئُ بالذي يأتي
ولا يأتي
تصدّقهُ القبيلةُ
قبلَ بعْثتِهِ
يرى ما في سراديبِ
الضمائرِ
في عروقِ الماءِ
لكنْ لا يرى
وطني الذي يبكي
على قبْرِهِ !!
البابُ ضيّقٌ
ومُغلقٌ على أشباحِهِ
فكيفَ للمثلوجِ
أن يدْخلَ
أوْ يخرجَ
أوْ يختارَ
رمْسَهُ على قماطِهِ
أوْ يولجَ
المجدافَ في سمِّ الخياطْ ؟
اللهَ ...
في منابتِ الثّلجِ البهيِّ
كم تأنّقتْ زهورُهُ
بالأغنياتِ البيضِ !!
اللهَ ...
في أشجارِ غابٍ
عانقتْ عمامةَ الأميرْ ..
وقبّلتْ أنفاسَهُ !!
اللهَ ...
كم تبدّلَ الصّباحُ بالمساءْ
والشّدْوُ بالبكاءْ !!

بلقيس

"بلقيس" زهر الحقل والأنعام. "بلقيس" التي في الصفحة
الأولى من "الفيدا": طعام الجرح منها كلما جلست
إلى نؤل وعنزات وخيط الصوف .

قالوا : وكان قصيدة كتبت بغير الحبر أن تؤتى
إلى "بلقيس" قبل ظهورها في الصرح (عارية تصلي)،
الوشم تخضع للمسافة، والمسافة كالمدى .
وتؤوّل اللغة المروّض بالدليل نقيقها فيها .

يا قاصد الجرح انتشلني من ذبولي، وانتشلها من مآقيها .

احمد عبد السلام البقالي

اسطورة العملاق

حَكى لي جَدِّي عن عِمْلاقْ
يُطبِقُ هيكَلُهُ الآفاقْ
لَهُ رأسٌ في الشمس وسا-
قٌ طولى تضرِبُ في الأعماقْ
وعلى كَتِفَيْهِ الأرضُ تَدو-
رُ، وكلُّ الكَونِ لَهُ مُنساقْ
لم يَعرِفْ قطّ النومَ، ولا
الإغفاءَ، ولا حتى الإطراقْ

فأحاطَ بهِ الأقزامُ وفي
أرواحِهِمُو مَلَقٌ ونِفاقْ
سكبوا في مَسْمَعِهِ خَمْرَ الـ-
تَّأليهِ كَسُمٍّ في تِرْيَاقْ
وكَسَوْهُ السُّندسَ والإستبـ-
رقَ في مَدْحٍ جَمِّ الإغداقْ
فَهوى من نشوتِهِ، وغفا،
ولموسيقى الإطراءِ انْساقْ
فإذا العِملاقُ طريحُ الأرْ-
ضِ يَغِطُّ بعُمْقٍ واسْتِغراقْ
ومضى عامٌ، ومضى قَرْنٌ،
والنائمُ في جُزُرِ الوَقْواقْ
وعلى كتفيهِ نَمَتْ هامٌ
ورؤوسٌ بارزةُ الأعْناقْ

وبَدتْ للهامِ وجوهٌ مُرْ-
عِبةٌ، شَوْهَا تُؤْذِي الأحْدَاقْ
تعْوي بِلُغَاتٍ تُنْكِرُهَا الْ-
أَسْمَاعُ، وتَرْفُضُها الأُذْواقْ
لِلرأْسِ وُجُوهٌ أَرْبعَةٌ،
وعيونٌ مُصْمَتَةُ الأَغْلَاقْ

~ ~ ~

واستيقظَ حينَ علتْ صَيْحَا-
تُهُمُو مِنْ غَشْيَتِهِ العِمْلَاقْ
وَرَأى مَا حَلَّ بِهِ فَبَكَى
وتمنَّى لَوْ ما كَانَ أَفَاقْ
وأَرادَ نُهوضاً فامْتَنَعَتْ
قدَمَاهُ وخارتْ مِنْهُ السَّاقْ

وأَرادَ كلاماً فاعْتَرَضَتْ
رَأْسٌ، وَدَعَتْهُ إلى الإِطْبَاقْ

~ ~ ~

وأَتى قَزَمٌ مَعْقُوفُ الأَنْ-
فِ، فَحَطَّ عَلَى كَتِفِ العِمْلَاقْ
يُغْرِي، ويُحرِّضُ هَذَا الرَّأْسَ
عَلَى الثَّانِي لِيكونَ فِراقْ

فتخاصمتِ الهاماتُ، ودَبَّ
خلافٌ مستَعِرٌ، وشِقَاقْ
وتُبُودِلَتِ النَّطَحَاتُ وسُدِّ-
دَتِ الكلِمَاتُ إلى الأَشْدَاقْ
ومضى القزمُ السِّمْسَارُ يُدَقِّ
الطَّبْلَ، ويَنْفُخُ في الأَبْواقْ
ويَجُرُّ على الأَرضِ العِمْلَاقَ
بِسِلْسِلَةٍ فيهَا أَطْوَاقْ
ويُفَرِّجُ مَنْ يَشْرِي أَوْرَا-
قَ الفُرْجَةِ مِنْ هَمَجِ الأَسْوَاقْ

~ ~ ~

مَنْ حطَّمَ هذا الماردَ؟ مَنْ
أَهداهُ إلى قزمٍ أَفَّاقْ؟!
من أنبتَ أَرْؤُسَهُ الأُخْرى؟
مَنْ أَدْخَلَهُ هذي الأَنْفَاقْ؟!
ما أَعجزَهُ، يا قومي، عن
أَنْ يُصْبِحَ حُرّاً دونَ وِثَاقْ
أَنْ يُلْقِيَ رَاكِبَهُ ويُوَ-
حِّدَ أَرْؤُسَهُ، ويَثُوبَ مِنَ الأَعْماقْ
لَوْ وَحَّدَهَا لأَعَادَ الشَّمْسَ،
وطَبَّقَ كَوْكَبُهُ الآفاقْ

الغجرية

أهدتْ لي مدريد ابتسامةْ
أمطرتْ ورداً وزفتني حمامةْ
هتف البحرُ ...
هذا عاشق نعرفهُ
ها هنا لوعتهُ
أنبتتْ زهراً وعنقودَ عنبْ
زرعتْ بسمةَ حبٍّ في كل هُدُبْ

والعصافيرُ التي حنّت إلى أوكارها
ذاكَ المساءْ ...
ملأتْ أفقَ مدريدَ
وانشقَّ القمرْ
ومشى منكسراً تحت المطرْ
ركبُ منْ ويدتْ أيديهم طفلَ الحجرْ
ليسَ تدري تلكَ العصافيرُ ..
إلى أين المفرْ

همسَ الموجُ لأسرابِ السمكْ
أعلنَ الصيادُ دونَ إجازةْ
مزّقوا كلَّ الشباكْ
ها قد جاءَ الملاكْ
فاستقبلوهْ
ماذا سوفَ تهدوهْ
وردةً ؟
محارةً بكراً بأحشاءِ الحجرْ؟
قفزتْ أسماكٌ كشهبٍ أزرقٍ
فوقَ المويجاتِ .. وغنّتْ :
سوفَ نهديهِ القمرْ
نعصرُ البحرَ ومن زرقتِهِ
ننظمُ عقداً للأميرة
نحفرُ في أعماقِ البحرِ
عن مفتاحِ القصرِ
عن لا غالبَ إلا اللهْ
عن زمانِ الوصلِ ...
عن الشعرِ
عن النوبةِ خبّأها زريابْ
عن الآهْ ..
عن الزفرةِ في أغناتَ
عن يوسفَ ... ماتَ
قالوا : هو غشّي

سيُنْفَخُ في الصورِ
وينفلقُ البَغْيُ
خرَّ موسى صَعِقاً ...
والصعقةُ تحيي وتُميتْ

ودقّتْ غجريّة
كعبها فوقَ الرخامْ
وجنتاها قمرانْ
صرختْ فاشتدَّ الزحامْ
سحبتني مِن يدي
سحقتْ قبضتُها من عضدي

قالتْ :
هذا أضناه الغرامْ
شفَّهُ الوجدُ
أسقمهُ السهدُ
سكنَ الحبُّ عينيه والعظامْ
نفخَتْ في موقدها الغجرية
صمتتْ .. عيناها شظيتانْ
تمتمَتْ .. شفتاها بؤرتانْ
فكّتْ عقدةَ زنارهَا
فزعتْ لما رأتْ
طفلةً دُسّتْ إلى زوارهَا

ثغرها بذرُ البرادة
غمغمتْ في شبه قرادة :

بُرجكَ هذا ملتهبْ
قلبكَ مهمومٌ ومكتئبْ
انظروا ...
حينا في خطٍّ مستقيمْ
تتلاقى نجمتانْ
يغضبُ البحرُ .. وينفجرُ البركانْ
فانتظرْ ..
سنةً أخرى من الأحزانْ
وابتعدْ في أقصى مكانْ
وانتظرْ حتى تغيبَ الشمسُ
وتهوي النجمتانْ
أمّا الآن فسجلْ :
لمْ يَعُدْ يغشى الفتى بلدتَهُ
واكتبْ : هو مجهولُ العنوانْ

قلت :
يا عمتي الغجرية
أنا لي في مدريدَ حكايا
أترى يذكرها الوردُ ..
وترعاها المزهرية

أُترى أُعثر في مدريدَ
في الزوايا ..
فوق كرسيٍّ في مقهى منسيَة
عن بقايا بسمةٍ
عن زهرةٍ لارنجٍ نَديَّة
أو أرى في عينيْ صبيَة
طيفها .. ولأدةُ يا زهرَ البرية
أو تحملُ أجراسُ الكنائسِ
صَوتها : وامعتصماهُ
أم تُرى ياغجرية
نكتبُ شعراً بحروفٍ حجرية
فقَدَتْ أحرفنا بهجتَها
فقَدَتْ أصواتُنا رنّتها
لَمْ نعدْ نعرفُ أنّا قد غدَونا
قِطعاً تُفحَصُ كالآثارِ غبيَّة
يكتُبُ السياحُ عليها إسمهمْ
ومواليدَ كلابٍ وحشية
يرسُمُ العشاقُ قلوباً وسِهاماً
وحروفاً عجميَة

أطرقتْ ..
وتدلّى عقدُها
رسمت في حركاتِ يدِها

صَليباً في الفَضاءْ
هَمَسَتْ بي :
هل تعرفُ أني أندلسيةْ
لا تقلْ للناسِ ودعني
في سجنِ النسيَان
يُمتعني بالأنسِ أبو حيَانْ
جحظتْ عيناهَا وقالتْ
جئتنا تحملِ جرحاً
تبحَثُ عن جرحٍ قديمٍ
تشربُ قدحاً .. تكسرُ قَدحاً
تهربُ من يقظةِ حلمٍ
لغفوةِ يأسِ
تغمس كفكَ في الطين وتأبَى
أتفتح عينيكَ لضوءِ الشمسِ
عربيٌّ تحمل تاريخَ الأحزانِ
تتركُ في كل الشطْآن
دمعةَ ثكْلى ...
وآهاتٍ وُئِدَت في أعماقِ الرمسِ
تدَثَّرْ .. تَدَثَّرْ ..
فالبردُ شديدٌ
والوحيُ ارتفعْ
وتَذكَّرْ ...

أطياف رجالٍ جلسوا في أمسية
بضفاف النهر يحكون
يروون أحاديث الأمس
وهل قبّل قيسٌ ليلاه
جهراً أم بالهمس
صلبوا عشقك يا مسكين هنا
بعمود الكلمة
وبَنَوا للكلمة
معبداً في الأكمة
والعتمة
وأضاؤوا شمعةً محتشمة
ثم لمّا بسطوا ..
بطريق الوهم سجاداً للقدوم
قالوا لك : شالوم !

لا تلمني ..
فأنا لا أعرف تصريف الأفعال
كل ما تقرؤه
كل ما تسمعه أو تراه
دخانٌ نفثته تلك الشفاه
أما الجباه
فمدموغٌ عليها قرش ريال

وغداً يكتمل البدر
ويشهد فرحتك البحر
ويخترق النحصر
كطفلٍ غجريٍّ أدغال الأدغال

فوزّعْ بمدريدَ
أطباقَ البسمةِ
أطواق الياسمين
فيه عطر فلسطين
علّقْ على أسوارها
أغصان البرتقال
وغداً ينبلج الفجر
عن وجه صلاح الدين
الزهرةُ لا تنبت في الأوحال
فاطوِ كتابك واكتبْ
قصة تبهجك للأطفال

صفوة الأموات

تَنْتظر المقاهي والمتاجر
غمْغمةَ النّعيْ على لسان ابنِ عُمر
يَمُرّ واجماً على زجاجِ الواجهات
يَنْعى للريحِ آخرَ الأُموات
يُحيلُها مواداً أوليــة
تَروجُ في الشوارع
بَقيةَ النهار.

ليس مماتاً ما يأتيكَ آخرَ المطاف
عندَ حُضورِ لحظةِ المنَية
لكنه يأتي إذْ يَبتدِئُ ابنُ عمر
دورتَه اليوميـة
مُرتَدِياً هشاشةَ القِناع
يبْحثُ عن مُنْقرِضِ الأنواع
يَدْعوها لِموائدِ الأُمْسَية
على مَرْمى موْتٍ من المساكنِ الخَلْفِيّة

يَفتحُ الفأسُ آيةَ التراب
وتَرسُمُ الشِّفاهُ ما حصَّلتِ الصدور

تنهم الحروف
ويَسْتَرجعَ الرُّخام
حروفاً تتلاشى
من أعينٍ تَزيغ
ووجوهٍ تتبادَلُ النِّسيَان
تَنْفُضُ ما تَبَقّى من ملامحِ الفجيعة
على أوّل بابٍ في مُنعَطفٍ معزول.

☼☼☼

أشباحُ تَخْتَفي
وظِلٌ يَدخل المدينة
يمْشِي على أطرافِ القدمين
يَتْبَعُ خطوَ الموتِ في الظلام
يفصِلُ بين صَفْوةِ الأموات
والعَوَام.
مِصباحٌ خافتٌ يُضيء النقطةَ الأخيرة.
على أيّ نَزْعٍ يَقِفُ الآن ابنُ عمر.

قـصـة

حماقات السي فرويـد

محمد الدغمومي

ـ 1 ـ

حين أراد فرويد أن يكتب قصة، لم يجد بدا من استعمال ضمير المتكلم، ومن ثم وجد نفسه يتقمص شخصية يعرف، هو على الاقل، أنها ليست شخصيته :

حين استدرت الى الخلف رأيتهما خلفي يتبعاني، حين توقفت توقفا أيضا، ولم يكن أحدهما يشبه الاخر، لقد كان واضحا أن أحدَهما بطول قامتي، والاخر بقامة رجلين أو أكثر. لم أرد أن أعرهما انتباها. فتحركت يسارا، فظهرا يمينا، وسرت يمينا فاعترضا طريقي يسارا، وتبادلا المواقع أكثر من مرة. خطرت لي فكرة مسابقتهما عدوا حتى اعرف ان كان أحدهما ظلا لي أنا؛ فلا يعقل أن يكون لي ظلان مختلفان في وقت واحد. وهذا معناه أن احد الظلين ـ وربما كلاهما ـ ظل عدو يترصدني ويطاردني تحت أضواء المصابيح الباهتة الخافتة، لكنني راجعت نفسي، ولم أصدق أن يكون لي عدو.. اللهم اذا كنت عدوا لنفسي أنا..

استدرت الى الخلف ثانية، فوجدت أربعة ظلال اختلط بعضها ببعض والتقت عند ملتقى قدمي أنا. قلت هذه المرة، لابد أن ما يحدث مزاح !!.. فمن يمزح معي ؟.. تعمدت أن أدندن، ثم أن أغني.. لكن الظلال جميعها لم يصدر عنها صوت. ضحكت فلم تضحك. قلت اذن هذه لعبة تلعبها مصابيح الشارع وهي غارقة في عتمة المساء. رفعت عيني الى المصابيح، شعرت بالحزن، نصحت نفسي بالحكمة والتعقل. فليس سهلا أن يتخلص المرء من الظلال التي تطارده الا بالهرب، بالجري. لكن هل أستطيع قطع المسافة الى المقهى جريا، وهي بضع خطوات ! لو فعلت هذا لقلت اني مجنون حقا. ومن سيراني سيضحك !.. حقا إنه شيء يبعث على الضحك. أن ترى رجلا يسير متمهلا وكتئبا وبغتة ينشغل بظله أو ظلاله ثم فجأة يهرول نحو المقهى ليقطع خطوات ويجلس.. هكذا قررت أن أحافظ على وقاري بقطع بقية المسافة متمهلا وأنا أستخلص حكمة لم تخطر على الباب.. ان الشمس في أشد حالات قوتها لا تمنح غير ظل واحد. أما المصابيح الباهتة فهي لاتبخل عليك بالظلال.. يا لها من مفارقة محزنة !!.

★ ★ ★

ـ 2 ـ

وقبل أن يتابع فرويد طريقه وسرد بقية الحكاية يتذكر ما حدث له، لشخصيته، صباح هذا اليوم :

سألني عن اسمي واسم أمي ونسبها فأجبته «وماذا يهمك من اسم الأم أيها الفقيه !، وأدرك أني احتج على السؤال فتظاهر بالذكاء والحكمة وعينه على كانون خامد ما تزال رائحة البخور تنبعث من رماده، وأصابعه تخلل لحيته، بينما لسانه يتصيد كلاما.. وشعرت ان لسانه لسان ثعبان يوشك أن يلدغ رأسي :

ـ أنت لاشك شاب متعلم، قارىء. ولعلك تعرف أن مصير الانسان يكتب ويملى عليه وهو في رحم أمه، فكيف تريدني أن أشفيك إذا لم أعلم ان كنت من السعداء أو الاشقياء، إن كنت قبلت ما كتب عليك أو لم تقبل ؟ كيف تريدني أن أصنع لك حجابا ودواء قبل أن تجيب عن أسئلتي ؟! قل، ما اسم أمك وأبيها ونسبها؟ أجب !.

صار الفقيه يسأل وأنا أجيب وأجيب وأكذب.. وهو يكتب، بقلم مغمس في الصمغ، حروفا على قشرة بيضة، قدرت للوهلة الاولى انها بيضة فاسدة، ثم التمس قطعة جلد صغيرة دعكها بيده مرة بعد مرة، ورسم داخلها جدولا ملأه أرقاما وحروفا، ثم طواها بعناية وهو يتمتم ويهمهم.. وربطها بخيطين صوفيين، أحدهما كان أسود اللون، والاخر أبيض وسخا، ثم مد إلي البيضة والتميمة :

ـ علق هذه التميمة على صدرك سبعة ايام ثم ادفنها في اليوم الثامن، بأرض تعرف أنك لن تمر بها. وهذه البيضة أغسلها واشرب ماء غسيلها. ثم خذها وارمها في قاع بئر عميقة أو في بحر هائج، واذا لم يذهب ما بك ارجع ومعك ديك أسود، ديك أسود.

علقت التميمة على أول شجرة صادفتني، وأخذت البيضة الى البيت وليس لي رغبة غير أن أعرف ان كانت بيضة فاسدة أو سليمة.. اشتهيت أكلها، بعد أن تأملتها تحت شعاع الشمس وتأكدت أنها غير مسكونة بعد، بكائن حي.

★ ★ ★

ـ 3 ـ

ثم بعد ذلك تابع فرويد سرد بقية القصة، من حيث توقف من قبل.

قطعت المسافة الباقية، وكما توقعت وجدته، ينتظرني كالعادة، قعدت الى جواره، ولم يسأل لماذا تأخرت، بل تجاهل حضوري وتعمدت التزام الصمت، خاصة وأنه يعلم ما كنت أنوي عمله هذا اليوم حتى وهو لا يصدق أني قمت به فعلا.

رماني بنظرة عاتبة مستفسرا، أحسست أنه عدو يدعي صداقتي ويتعمد دائما أن أبدأ الكلام، أن أملأ المسافه الشاسعة بيننا بكلامي أنا، وكأنه حكيم لا يملك غير أذنين. غير أنه حين رأى إصراري على الصمت، والتلهي برؤية القاعدين والعابرين، بادرني مستغربا :

ـ لماذا أنت صامت.. لقد تأخرت.

لم أجبه.. فأنا حقا زاهد في الكلام.. وما فائدة الكلام اذا كان يتكرر !!.

ثم عاد يسأل : ما لك.. ماذا جرى لك..

قلت بيني ونفسي : أسوأ عادة تصيب المرء أن يصبح لسانا أمام شخص مصر أن يكون أذنا..

ثم خاطبته :

ـ هل تبعك ظلك يا صديقي ! هذا المساء ! أم ليس لك ظل ؟؟.

هز كتفه وحدجني بنظرة استخفاف، وشعرت به يقتلني داخل مغارة نفسه.. ثم تحول لسانه الى حربة سامة :

ـ هل عدت الى الهذيان ! هل تسخر مني ؟!.

تأكدت أن صديقي، هو أشد أعدائي، أشد الاعداء من يريد أن تقتل نفسك بنفسك. وأمكر الاصدقاء من يكون قاتلا ويبحث لك عن عذر. تأملت أسنانه فرأيت قطعة من جلدي وصحت في وجهه :

ـ لماذا لا تتكلم أنت هذه المرة !!

ضحك بصوت قهقهة ثم تكلمت أضراسه وأسنانه :

ـ بالتأكيد أنت أكلت حشيشة.. اللــه يعفو ـ ألا تقلع عن الحشيش.

قمت واقفا، محتجا :

لماذا أحتملك.. لماذا ألعب معك لعبة الصديق وأنت عدو ؟

أمسك بيدي ملاحطفا :

ـ لا تقلق.. ألا تحب المزاح ؟ لا تقلق !

جلست مترددا وأنا أسأل نفسي.. لماذا نقبل صداقة من لا يحتمل، أن نرضى بصداقة هي شكل من الحرب المنتصر فيها من يغرز أنيابه في قفا صاحبه.. يا لها من لعبة قاسية ؟!.

★ ★ ★

ـ 4 ـ

في هذه اللحظة توقف فرويد عن متابعة ما يجري وتذكر ما حدث له أيضا ظهر هذا اليوم.

قال لي : تكلم.. احك كل ما يدور بخلدك، فوجدتها فرصة لامارس

لعبة التخييل والكذب.. حتى وأنا أعلم أن الانسان لا يمكنه أن يكذب أبدا.. فهو يقول الحقيقة فقط بأشكال مختلفة، ومع ذلك فليس ألذ من التمتع بالكلام الذي لا رقيب عليهما ما دام الكلام دائما رغبة المتكلم وليس رغبة السامعين الذين يريدون فقط أن يسمعوا ما يريدونه فقط.

قلت : كل شيء فقد معناه.. ومع ذلك يمكنني أن أتكلم.. تصور أيها الطبيب، تصور أني لم أضحك منذ أعوام، فأنا حزين وخائف دائما ولا أحلم..

حاولت أن أفكر في شيء آخر أقوله فاستعجلني :

ـ لا تصمت.. ماذا بعد.؟ لا تخجل.! هل تكره احدا.. هل تخاف شيئا بعينه ؟!..

قلت : أكره النساء.. أكره العاهرات.. أخاف الشرطة.. لا أثق بأحد.. حتى الفقيه الذي زرته هذا الصباح أثار سخريتي. سلمني بيضة وتميمة.. لست أحمق بالطبع حتى أصدق، فأنا مريض حقا.. لكني أصارحك اني لا أعرف سر مرضي ولا أعرف أي مرض هو. فهل سأشفى على يديك؟

ـ ربما ـ قال بصوت لا مبال ـ بعد سنتين أو ثلاث اذا داومت على الحضور.

قمت واقفا فجأة.. أحسست أني تورطت وسألته مندهشا :

كم ؟؟ لعلك تريد معاقبتي.. ثلاث سنوات من الكلام. أتمزح ؟!

طلب مني الجلوس مستعطفا فلم أجلس وصرخت في وجهه :

لست انا المريض هنا.. بل أنت !!

سألني : أرجوك حدثني عن البيضة.. ماذا فعلت بها.. ماذا فعلت بالتميمة ؟

أجبت : ماذا تظن.. أكلت البيضة، أما التميمة فهي معلقة على جدع شجرة من الاشجار.

وضع الطبيب رأسه بين يديه.. ثم غلبته نوبة بكاء وبصوت منتحب سأل :

ماذا أيها الاحمق ؟ لماذا أكلت البيضة ؟ لن تشفى.. لقد أكلت الديك الاسود.

★ ★ ★

ـ 5 ـ

تذكر فرويد كل ذلك ثم استأنف كتابة بقية القصة :

سألني مرة أخرى مداعبا :

ـ هل زرت الفقيه والطبيب هذا اليوم ؟

وقبل أن أفكر في الجواب رأيت النادل يقترب ويسأل عن ما أريد شربه. واكتفيت بالاشارة الى كأس القهوة السوداء الموضوعة أمام صديقي. وقبل أن يتحرك النادل مال بفمه على أذنه وهمس : «يسأل عنك أربعة رجال غرباء.. لا أعرفهم».

همس صديقي سائلا : «كيف هم ؟..» أجاب النادل وهو يلتفت يمنة ويسرة : «كانوا قصار القامة ومتشابهين جدا» التفت الي وقال بصوت مسموع وهو يشير الي :

ـ لا أعرفهم.. لعلهم يسألون عن هذا.. مؤكد أنهم رجال شرطة. هل قتلت أحدا ؟

ـ وأنت من قتلت ؟ هل تظنني مجنونا لا يعي ما يفعل ؟

★ ★ ★

ـ 6 ـ

عند هذا الحد، اكتشف فرويد أنه تورط في جريمة لا يعرفها وأبى الا ان يتخلص منها بإنهاء القصة وبإعادة اختصارها :

بيني وبين نفسي أقول لقد فقدت عقلي.. وهذا أمر غير خطير.. ففاقد العقل لا حرج عليه في زمن لا ينفع فيه العقل.. في زمن ليس بحاجة الى عقل أحد. فقد صار العالم بيضة فاسدة. وعليك أن تترك البيضة تفسد حتى تلد ديكا أسود. فلكي تهرب من الجريمة لابد أن تركب ديكا أسودا.. وأن تقطع كل المسافات وكأنك مرسول من عنوان مجهول الى آخر مجهول.. وعليك أن توقع على استسلام شيء لم يصل اليك.. فهناك مشكلة ما، تطارد الانسان وتصنع له ظلالا عليك أن تحكي شيئا وقع لغيرك.. وأن تتحمل تبعاته.. ولا مجال لتغيير الذي حدث.. فالذي حدث قد حدث رغم أنفك.. لكن ماذا حدث، في لحظة قصيرة بين الاقتراب الى المقهى ومغادرته، ربما كانت مصابيح الشارع الباهتة تعرف ؟؟ ربما كانت الشجرة التي تنوء الان تحت ثقل تميمة هي التي تعرف.

قصة

قتل القط

حسن البقالي

إن الراعي الذي يود حث الابقار على الشرب يبدأ بزجر الثور الفحل. والرجل الذي يود ادخال الروع في قلب المرأة يضطر الى التضحية بحياة القط.

لهذه الغاية أتى به، قبل بضعة أشهر.. قط أسود ببقع بيضاء في الوجه والبطن وأسفل القوائم.. صغير ولطيف أطلقه يسرح في البيت ريثما يحين أوان الرجفة الضرورية كي تأخذ الاشياء طريق استقامتها.

ومن تلك القرية النائية المعتصمة بالشعاب والاحجار أتى بها.. فتاة تصغره بعشر سنوات اقتلعها من حضن الأم ونداءات الطفولة. قال لها : أنا أبوك وأمك الان. مكانك والزمان.. ثم طوح أمامها بالجسد الحيواني اللطيف على الحائط.. ند عنه مواء متضرع ثم هوى على الارض جثة هامدة.. إنها اللحظة المبتغاة. المخطط لها منذ مدة كي يصير الضلع الاعوج عجينته الطيعة، كان يمرر سبابته على شاربيه ويرنو اليها في زهو، هي التي كانت تتساءل من خلال ارتعاشات دهشتها الخرساء ان كان للقط روح واحدة أم سبعة أرواح كما يزعمون.

وطئها كما توطأ الدابة، وقبل أن يتوارى جسده المنتفش خلف الباب، التقطت أذناه كلماتها الراجفة : واخا آ السي عثمان ـ اللي بغيتي آ السي عثمان.

على أن القط الذي نريده بذرة للخوف لا يصلح سمادا لكل الاراضي، والرجل الذي لا يملك مفاتيح باب الخبز، مجرد خباز في خدمة الغير.

هو الآن في المخبزة.

شارباه، حلقه، سحنته كلها ملطوشة بالغبار الابيض الدقيق، يسأله الاخرون كيف كانت ليلة الدخلة وهل قتل القط أم لا. وإذ يتطاير الغبار الى حلوقهم يسعلون قليلا ثم يثأرون لانفسهم برفسات قوية على أكوام العجين الملقاة أمامهم كالجثث البلقاء.

لقد أمن له السي الرحموني حاجته من الخبز لحفل العرس.. «أنت أجيري ومن باب الواجب أن أساهم في أسباب سعادتك، هل أحسنت الاختيار على الاقل ؟» كان واثقا من أنه بذلك يضمن تفانيه مدة أخرى. فالعبد يظل عبدا ما دام السيد يتحكم جيدا في قوانين اللعب.

بيد أن الامر أثقل من ذلك وأمر. وكيف تستطيع يا عثمان، أن توزع أجرك بين البقال والخضار والجزار والملبس وصاحب الدار ؟ كيف توفق دائما في إرضاء السي الرحموني الذي لا يعطي باليمنى الا ليأخذ باليسرى، لا يبتسم لحظة الا ليكشر شهرا. ها هو يقبل عليك ساخطا زاعقا بعد أن جمع وطرح، أضاف وخصم يقول إن ثمن اربعة أرغفة ينقص من الحساب، فهل تأكلون السحت ؟ هل تستغفلونه أم ترثونه حيا ؟ وأنت تكتفي بالغمغمة مطأطأ الرأس : واخا آ السي الرحموني ـ اللي بغيتي آالسي الرحموني.

والمرأة التي تحفظ حكمة الماء تعرف أن لا داعي للعجلة، اترك للسد أن يزهو فان الخروم ستنوشه حتما.

وحسب تقويم زمني لا يدرك أسرار حساباته سوى النساء، تقيس ربيعة متانة السد. لقد وقع الحوين للتهور في مصيدة البويضة المتشعبة بدهائها، والرحم الظافر يحتوي بذرته الاولى. تقيء ربيعة

ما تاكله وترنو الى عثمان بوجه متعب، تطبخ البيصارة لكنها تشتهي الكفتة. يشتري البرتقال، فتطلب الموز.. الرغبة كاوية والوحم وحم، فهل يذعن عثمان ؟

ثم تلك الجارة، رحيمو التي تفشر على ربيعة، تقول لها ان من لا يملك تلفزة لا يرى من عجب الدنيا شيئا. وتدعوها ليلة السبت كي تتفرج في السهرة. فكيف تستطيع قمع رغبتها ؟ قالت له : اللـــه اللـــه، آالسي عثمان، لو تشتري لنا تلفزة. أريد أن أتفرج في الشيخات والمسلسلات المصرية.. قال لنفسه : هذا ما كنت أخشاه. وصاح فيها صيحةمنكرة. لكنها لم تركن الى الصمت.. قالت ان رحيمو ليست أفضل منها. لطمها بعنف، وتذكرت القط الاسود المبرقع بالبياض وهو يرتطم بالحائط ثم يهوي بلا حراك. غطت رأسها بيديها وانخرطت في نشيج مر.

أقبل عليها باسما.. وطئها كما توطأ الدابة، ثم استدار الى الجهة الاخرى، وكانت تغمغم : واخا آعثمان.. واخا.

فهل ما نخافه في الغالب هو ما نقع في شراكه ؟

ربيعة الطافحة شبابا وعافية تقصد المخبزة للسؤال عن عثمان، فتصادف السي الرحموني. نظرة واحدة كانت كافية كي يصف في دواخله القطار المجدول بالحناء. الراحل الى أفق لواعجه. قال :ما أبهاك يا صبية. وما أقربك الى قلبي. حفضت نظرتها وطفح الخد بتلاوين الشفق.. «أريد السي عثمان».

خرج اليها مغضبا : لماذا أتيت ؟ لكنه رأى السي الرحموني فلين لهجته وأرجأ الوعيد..

– ايت بأرغفة زائدة. أبي وأمي عندنا.

– اذهبي الان.. هيا..

ولما راحت، ابتسم الرحموني في وجه عثمان. وقال في سريرته : واخا عليك آالزين ديالي.. واخا.

إن ما نخافه في الغالب هو ما نقع في شراكه. ذلك أن الافعى لينة الملامس لن تلبث أن تكشف عن أنيابها، والمرأة التي خضعت لزوجها زمنا ستلبس يوما لبوس التمرد.

وماذا كان بوسعه أن يقول ؟

أنهوا العمل كالمعتاد، وكانوا خارجين بسحناتهم المغبرة. ناداه وحياه وطبطب على كتفيه في ود : «أنت عامل مجد يا عثمان. وأنا أحبك. وهذا ما جعلني أطمع في معروف منك.. لو تترك حرمك المصون تساعد زوجتي في تهييء العشاء، فقد دعوت الليلة ضيوفا..

كانت مرتبكة.. خفق قلبها مرارا.. وقال إنها زهرة لحقله الموحش، وانه يحتاجها كي تساعد زوجته، وتعيد البهجة اليه..

حملها بدجاجة.. وورقة مالية وبعض فواكه.. ثم حطت عيناها المتألقتان على وجه عثمان العابس. حكت له، ورأت توجسه..

– سيحتاجونني مرة أخرى.

قال :

– لا...

سيعزز ذلك دخلنا ويذهب عنا الضيق..

ضرب بقبضته الطاولة..

كـلا..

– أنظر ما حملونني إياه.

زاغ بعينيه بعيدا. وفي نقطة ما من دائرة كالحة، رأى بؤسه مجسما، واضحا، أدار لها ظهره دون أن يلمسها، وفي لحظة شهباء وجد نفسه يردد : واخا عليك آالايام كاتديري ما بغيتي.

...الفرن الذي خمدت ناره يكف عن أن يكون فرنا.. والرجل الذي يملك شاربين كثين ليس بالضرورة سيد بيته.

تذهب صباحا الى بيت الرحموني. وتعود مساء.. صارت تؤمن الغذاء للبيت.. اشترت دولابا لاواني المطبخ.. ملاءة للسرير. جلبابا وأشياء أخرى دقيقة لا يذكرها الآن. يكيل الدقيق. يلوي عنق العجيب. وإذا صادف الرحموني يخفض عينيه، أو يزيغ بعيدا كي لا يرى بسمته.

أما ربيعة فقد غيرت من مشيتها، نظرتها ولهجة حديثها. وفي احدى الأماسي أطلقت لضحكتها العنان.. ضحكة طويلة. صاخبة. نهرية. دلقت عبرها كل ركامات الغبن والصمت والانصياع، ثم التفتت اليه :

– هل تدري لماذا ضحكت آعثمان ؟ تذكرت ما فعلته بالقط المسكين.. القط الاسود المبرقع بالبياض : اخبرني : لماذا قتلته ؟ وعلت ضحكتها من جديد...

قـصـة

قصة عمرو السياف العجيبة

عثمان أشقرى

1) مفتتح :

كتب صاحب «الاستقصا...» في الجزء الخامس صفحة 15 : «قد تقدم لنا في أخبار عمرو السياف أنه كان في ابتداء أمره من أصحاب الشيخ الجزولي... وأنه لما توفي الشيخ المذكور جعل جثته في تابوت وصار يستنصر به في حروبه مدة عشرين سنة أو نحوها...»

2) المقدمة العزية :

أنا عمرو بن سليمان الشيضمي المغيطي المعروف بالسياف. عز الطريقة ودرع الفقراء أهل اللــه وأحباب الشيخ. تفل الشيخ في يدي وقال تقبض وتبسط فتطلع النار من كفك تصعق وتحرق. قلدني سيف الحق الصارم. منطقني بكتاب «دلائل الخيرات». وقال : رح يا سياف انشر لواء الطريقة فوق رأسك واضرب في الاعداء بسيفك الشيخ يأمر والمريد يطيع. أركب جوادي الادهم أصرخ مثل العبسي أبي الفوارس : الحفيظ اللــه وبركة الشيخ الجزولي. يجري بي الادهم مثل السهم. أضرب ذات اليمين وأقطع، أضرب ذات الشمال وأقطع. راية الطريقة ترفرف فوق رأسي. الرؤوس تتساقط كالكور من حولي : رؤوس بشر فوق أجسام حيوانات ورؤوس حيوانات فوق أجسام بشر. فيناديني الشيخ - سيدي مولاي - من وراء حجاب : هذه ساعتك يا سياف - هي لك وأنت لها.

3) حزب «الطمس على عيون الاعداء» :

الساعة للــه، والوقت يمر بتارا، تارة بالقبض وتارة بالبسط.

الوقت البتار، والخاطر المبتور، وجيش الاعداء يحاصر من الجهات الاربع، ويسد كل المنافذ.. فأتنكر، وأطوع النفس، وأبدأ ألعب لعبتي.

أتوغل، متنكرا في حال تبهللات، داخل صفوف الاعداء.

يقول الشيخ - سيدي مولاي - إلعب لعبتك واحفر لسرك سبعين قامة في صدرك، وادفنه، وتبهلل، واترك الخلق محتارين في أمرك، حتى تقوم ساعتك.

وأوقفني - فجأة - اثنان من أصحاب نوبة العسة :

- قف. ما هذا الذي تدفعه أمامك ؟ نبح الذي رأسه رأس كلب فوق جسم بشر.

- وما هذا الذي تخفيه تحت ثيابك ؟ هرنط الذي جسمه جسم حمار فوقه رأس بشر.

وبعد التفتيش، نظر أحدهما الى الاخر، ثم انفجرا ضاحكين بما يشبه المزيج من النباح والتهرنيط :

ـ تابوت فارغ وسيف خشبي وكتاب أصفر ! هيا، ابتعد يا بهلول والا...

4) حزب «الفاتح لما أغلق» :

قلت للنفس المقبوضة : يا نفس، هذا أوان الصبر، فاصبري. برج القنوط دورة لا تدوم. يشتد الحال، ويزيد، ثم ينفرج. الطير في عنان السماء لا يبقى. الحب في غور الارض لا يخلد. الماء لازم يسيل نحو مصبه المحتوم. الباب لازم تنفتح لطارقها. وعد الشيخ لازم يتحقق. وعد الشيخ حق. برج الطلوع حق. والسيف ناصر الحق بالحق. والفاتح لما أغلق. اتل اسمك وحسبك، يا عمرو السياف، واستخر شيخك، واقرأ أورادك في السر والعلن : حزب البر، حزب البحر، الحزب الكبير، حزب الانوار، حزب النصر.

5) حزب «الماحيا وما تفعله بالرأس والجوف» :

تمر بالخاطر سويعة يعجز فيها تماما عن الصبر فأتسلل الى حوينتة اليهودي شلومو بن عبي، وأجلس هادئا في الظاهر مهتاجا في الباطن وتروح الماحيا تهبط وتطلع : مائدة من السماء بمائها ومرعاها. وأروح أشرب بلا عقل. فهذا شراب اليهود يصنعونه صنعة إبليس ويباركه حزانهم الكبير فيصير مثل النار تحرق الجوف وتطرطق الراس وتطير بشقوفه. وهم يقولون في ملتهم ان الذي يشرب منه بلا عقل ـ مثلي ـ يطحن جوفه ويتقيأ فتخرج الهموم سوداء مثل أفاعي الصحراء من بطنه ـ فهات المزيد من شرابك الناري الابليسي يا صاحبي اليهودي وقل لحزانكم الاكبر يباركه ويقرأ عليه زبوره كله لعل وعسى الخاطر ينزل عنه الحمل سويعة واحدة فقط.. فسيف الحق الصارم راقد على جنبي يأكل منه الصدأ كل يوم شوية، وكتاب «دلائل الخيرات» متدلي في حزامي لا يدل على شيء، والتابوت ـ هناك ـ غارق في قرار صمت أحسه أنا وحدي داخل حوينتة صاحبي شلومو بن عبي ومائدة تهبط وأخرى تطلع والجوف يطحن والرأس يطرطق. فهم غدروا بالشيخ ـ سيدي مولاي ـ فسال دمه فوق الارض التي تشربته ثم تشققت لتبتلع الجثة فصرخت ملتاعا من بلاد الحوز البعيدة حيث كنت أجندل رؤوس الاعداء وأرميها كالكور، وناديت يا بركة الشيخ المغدور، فطويت الارض تحت اقدام الادهم طيا، ورميت روحي داخل صفوف الاعداء، وخلصت الجثة، وأمرت فقهاء المحلة فصنعوا التابوت الذي بالبال، حفظت داخله جثة الشيخ ـ سيدي مولاي ـ ورحت أقاتل. لكن الاعداء يتكاثرون كل يوم وكل ساعة. قوم بني كلبون يتوالدون بمجرد الهواء يدخل في أدبارهم وأنوفهم، أو أمة ياجوج وماجوج يثقبون السور الاعظم كل يوم شوية، ويتسللون ويهاجمون، فانهد الذراع، وخار الادهم، ونادى الشيخ ـ سيدي مولاي ـ من داخل التابوت.

ـ لا تعاند يا سياف وانتظر ساعتك.

6) حزب «ولك الساعة التي أنت فيها»

ـ أخشى أن يطول الانتظار يا سيدي مولاي.

ـ من يخشى يتلفت ومن يتلفت لا يصل.

ـ والمعمول يا سيدي مولاي ؟

ـ لك الساعة التي أنت فيها يا سياف حتى تقوم ساعتك.

7) خاتمة غير متوقعة :

دخلوا الى حوينتة اليهودي شلومو بن عبي وأمروا الجميع باخراج الكارنيات. ففعلت مثل الجميع ووقف كبيرهم ـ وكان له رأس حنش فوق جسم بشري ـ يتفحصني وينفخ وأنا أحس صهد أنفاسه فوق وجهي ثم ـ فجأة ـ نط لسانه خارجا مثل الزنبرك وتكلم مثل آدمي : أنت تلعب لعبة ما وفي كرشك العجينة. بلعت ودخلت جواي أقرأ في سري حزب «وصابروا»، فأمر الرجل الحنش أعوانه فهجموا علي مثل المردة ورفعوني الى أعلى ورأسي الى أسفل وراحوا يخضونني كخنشة فانفتح فمي واندلق من بطني ما فيه : سيف الحق الصارم وكتاب دلائل الخيرات وتابوت الشيخ سيدي مولاي. فبرقت عينا الرجل الحنش كالمرايات وتحرك لسانه الزنبرك :

ـ انفضحت يا عمرو السياف وهذه نهايتك.

8) حاشيـة

كتب صاحب «الاستقصا» في الجزء الرابع صفحة 123 : «ولما ذكر الشيخ أبو العباس الصومعي في كتابه الموضوع في مناقب الشيخ أبي يعزى قصة نقل الشيخ الجزولي الى مراكش وأنه وجد طريا لم يتغير بعد وفاته بنحو سبعين عاما قال : وأعجب من هذا أن عمرا المغيطي السياف زعموا أنه وجد كذلك ولعله أدركته بركة هذا الشيخ».

معلمة المغرب مدرسة للتدوين الموسوعي الجماعي

ابتهجت الأوساط العلمية والجامعية بصدور الجزأين الثالث والرابع من العمل الموسوعي الضخم «معلمة المغرب»، الذي ينهض بأعبائه ثلة من الباحثين والدارسين المغاربة، من مختلف الاجيال والتخصصات والانشغالات المعرفية، وسيواصل إصدار الاجزاء الاخرى من «المعلمة» وفق المخطط الذي رسمته الهيأة العلمية المشرفة التي يدير وينسق أعمالها الدكتور محمد حجي، العميد الاسبق لكلية الاداب بالرباط، وأستاذ كرسي التاريخ بها، والذي ساهم الى جانب زملائه في تأسيس وتأصيل المعرفة بعلم التاريخ في الجامعة المغربية.

وبمناسبة هذا الحدث الثقافي الهام، ارتأت مجلة «الثقافة المغربية» في إطار سلسلة حواراتها مع رموز الفكر والابداع في المغرب، أن تسأل الدكتور محمد حجي في موضوع محدد «المعلمة»، علما بأن الرجل بحكم سجله العلمي جدير بحوار أشمل ليتسنى التعرف على جانب من خبرته وتجربته الغنية في مكابدة المشاق من أجل إنجاح مشروع علمي تنويري ستقدر الاجيال القادمة قيمته ودلالته الحضارية. ولا غرابة في ذلك، فقد كان الاستاذ حجي دائما وراء مشاريع علمية مماثلة، مثل الجمعية المغربية للتأليف والترجمة والنشر، الاسم الذي يذكرنا بالدور الذي قامت به نظيرتها في مصر، والتي أنجزت عدة أعمال تكفي الاشارة الى واحدة منها «مجلة الكتاب المغربي» أول دورية ببليوغرافية، عدا اسهاماته الشخصية الاخرى في الترجمة والتأليف والتحقيق والاشراف العلمي على عدد من الرسائل والاطروحات الجامعية، سواء التي نوقشت وأصبحت مذاعة بين الناس أو التي هي في طور الاعداد.

● محمد بوخزار

● **ث.م ـ** وردت إشارة في مقدمة الجزء الأول من (المعلمة) من ان الفكرة راودت النخبة المثقفة في الحركة الوطنية المغربية (عبد الخالق الطريس سنة 1933).

هل توجد في نظركم علاقة بين نمو الوعي القومي في بلد، وانجاز مشروع علمي موسوعي مثل (المعلمة) ؟ وإذا كان الأمر بالايجاب فما هي دلالاته ؟

محمد حجي : العمل الموسوعي بالمفهوم الحديث هو ـ كما تعلمون ـ عمل جديد بالنسبة للفكر الانساني. وإذا كان في أصله علميا فلسفيا عاما فإنه قد تطور وتنوع في القرن التاسع عشر، بحيث أصبحت هناك أصناف من الموسوعات المتخصصة، منها ما يهتم بالامم والدول، ومنها ما يهتم بالديانات والحضارات. وحتى لا ندخل في التفاصيل التي لا تعنينا هنا، نرجع إلى سؤالكم حول العلاقة بين نمو الوعي القومي في بلد وإنجاز مشروع علمي موسوعي فيه. لاشك أن ظهور الوعي القومي في بلد ما يعد من أهم الحوافز للقيام بالتعريف بذلك البلد لتأكيد هويته وإبراز مختلف جوانب أصالته وحضارته. ولا شك أن هذا ما خلق هاجس «المعلمة» عند عبد الخالق الطريس وهو في المراحل الأولى لتأسيس حركته الوطنية في الشمال. فهو، على ما يبدو، كان يريد أن يقاوم الاجنبي المحتل في ميدانين في نفس الوقت، سياسيا عن طريق الحزب، وحضاريا عن طريق المعلمة.

لكننا نتساءل : هل كان بالامكان إصدار معلمة المغرب في الثلاثينات ؟ أو بعبارة أخرى : هل يكفي الشعور القومي والغيرة الوطنية لانجاز عمل موسوعي يتناول مختلف الجوانب المعرفية من جغرافيا وتاريخ واجتماع واقتصاد وجيولوجيا وأركيولوجيا الخ ؟ لا أعتقد أن ذلك الطموح كان من الممكن تحقيقه على الوجه الصحيح في الثلاثينات ولا حتى في الخمسينات والستينات لعدم توفر شرط أساسي للعمل الموسوعي ألا وهو انتشار التعلم الجامعي الذي يوفر اليد العاملة المتخصصة، والتراكم المعرفي الذي يقدم المادة الخام لما تتطلبه الموسوعة من مواد في مختلف الميادين.

● **ث.م ـ** لا يعني ظهور الموسوعات في الثقافات الاخرى، مجرد التدوين، واعادة نشر ما في الكتب بقدر ما هو دليل على ازدهار الفكر ونضجه وتراكمه. هل هذه صورة الفكر المغربي حتى استحق ان يخلد في (المعلمة) ؟.

محمد حجي : ليس من مهمة الموسوعة ـ طبعا ـ إعادة نشر ما في الكتب، ولاتكرار ما قيل. فبالرجوع الى معلمة المغرب مثلا نجد أن معظم مادتها إن لم أقل كلها، جديدة كتبت لأول مرة، أو صيغت بطريقة تلائم إدماجها في معجم ألفبائي. والمعلمة بحكم عنايتها بكل ما يتعلق بالمغرب أرضه وتضاريسه وثرواته المعدنية والنباتية والحيوانية، وسكانه وعمرانه، وإنتاجه الفلاحي والصناعي، علاوة على التاريخ والتفاعل مع العالم سياسيا وعلميا وحضاريا، والمؤسسات والنظم الادارية والاقتصادية، والتيارات والمذاهب الفلسفية والادبية والمهارات الكبرى، كل ذلك إضافة الى نظامها الالفبائي لايجعل فيها حيزا متميزا للموضوعات الفكرية والفنية والتيارات والمذاهب ومع ذلك تجد مادة مهمة مثلا تتعلق بموسيقى الالة وأحواش وأحيدوس، والاباضية والاسطرلاب، والادب المغربي في مختلف مراحله، والبلاغة الخ.

تحاول المعلمة أن تحقق نوعا من التوازن والتناسق بين مختلف الجوانب التي تعنى بها، وتوفر بقدر المستطاع لمن يرجع إليها العناصر التي يبحث عنها. وبكلمة واحدة إن معلمة المغرب بتنوع مادتها، وتخصص كتابها تعكس ثقافة عصرها، وتسجل درجة التقدم العلمي الذي عرفه المغرب بعد ثلاثة عقود من الحياة الجامعية في عهد الاستقلال.

● **ث.م ـ** حين فكرتم في إصدار (المعلمة) أي النماذج والمدارس الموسوعية هيمنت على تفكيركم ورأيتم فيها النموذج المبتغى ؟

محمد حجي : إن النموذج الموسوعي الذي اجتذبنا منذ البداية هو «الموسوعة الاسلامية» Encyclopédie de l'Islam وذلك لأمرين :

أولا : إن الموسوعة الاسلامية، بحكم تعاملنا معها منذ مرحلة الطلب الاولى، تحتوي على بحوث قيمة مفيدة لمختلف الاقطار الاسلامية، ومن بينها المغرب طبعا ولو أن حظه فيها قليل بالنسبة للبلاد الاخرى.

ثانيا : إن الاسلوب الذي حررت به مواد الموسوعة الاسلامية أسلوب علمي مركز موثق، وكتابها متخصصون لهم دراسات وأبحاث ميدانية، وأحيانا مؤلفات مطولة في الموضوعات التي يكتبون حولها. وذلك رغم الانتقادات الموجهة اليها نظرا لكون معظم كتابها غير مسلمين، لا يسلم بعضهم من تحامل على الاسلام أو خطإ في فهم مقاصده وتقدير تاريخه وحضارته.

● **ث.م ـ** أشرتم في معرض حديثكم عن الصعوبات، الى أن بعضها قد ذلل، ولكن الملاحظ أن سلبيات مثل طول المواد غير المبرر وتضارب في أسلوب العرض والتحرير والذاتية في المعالجة وإصدار أحكام القيمة وتكرار بعض المواد... كلها سلبيات لم يتم التغلب عليها نهائيا.. ما هو تقييمكم الشخصي بكل تجرد، بحكم اتصالكم واطلاعكم على عدد من الموسوعات ؟

محمد حجي : إن معلمة المغرب باعتبارها أول تجربة للعمل الموسوعي ببلادنا، من الطبيعي أن تظهر صعوبات مادية وأدبية، منها طول وقصر المواد، واختلاف اساليب العرض والتحرير. لقد فكرت اللجان العلمية للمعلمة في هذا الموضوع طوال سنوات

الاعداد الثلاث، ووضعت جملة من التصورات والنظريات وحررت ارشادات وتوصيات بشأن تناول الموضوعات، وحددت أحجامها بحسب الاهمية تحديدا دقيقا، ووزعت ذلك على من يهمهم الامر، لكن هذا ليس بالامر الهين بحيث يقرأ ويفهم ويطبق،وإنما لكل كاتب طريقته الخاصة التي تعودها. والامر يتطلب - كما قلت في حفل تقديم المعلمة - تكوين عادات موسوعية لدى الكتاب، وهذا يتم فعلا شيئا فشيئا. ونأمل أن تخفف هذه الفوارق وتتقلص حتى تنمحي تماما.

أما التكرار فلا أعتقد أن في المعلمة تكرارا، وإنما هو تناول لجوانب متعددة تهم موضوعا واحدا، مثل عواصم الاقاليم كأكادير وأسفي وبني ملال فإنها تدرس جغرافيا، ثم تاريخيا، ثم اداريا كعاصمة للاقليم. وكذلك مراكز أخرى تتناول من عدة جوانب. على أننا قد نكتفي استقبالا بكتابة مدخل المادة مرة واحدة حتى لا يتوهم القراء أن هناك تكرارا.

لقد طلبتم مني أن أبدي رأيي في هذه السلبيات بكل تجرد وبحكم الاتصال والاطلاع على موسوعات أخرى، أقول لكم بصراحة اني أعتبر «معلمة المغرب» كمدرسة للتدريب على العمل الجماعي، وأشعر - ربما أكثر من غيري - بضروب النقص فيها، ما قيل وما لم يقل. كما أشعر وأقتنع وأغتبط بالانجاز العظيم الذي يتم فيها. يكفي أنها شقت الطريق في هذا المسار الصعب، وجمعت حولها فئة من الكتاب المتحمسين الذين إن نقصت بعضهم اليوم التجربة والحنكة فسيدركونها غدا، ولن تنتهي الطبعة الاولى من المعلمة حتى تكون العقبات - أو معظمها - ذللت، وانفتح الطريق لا حبا واضحا أمام طبعة ثانية تتفادى فيها الاخطاء، ويتدارك ما فات.

وهذه الموسوعة الاسلامية التي اتخذناها نموذجا، بالرغم من اعتمادها على أقطاب الاستشراق من فطاحل علماء أوروبا كلها، وبالرغم على مواردها البشرية والمادية الضخمة، استشعرت النقص في طبعتها الاولى التي صدرت قبل الحرب العالمية الثانية، وها هي اليوم تصدر طبعة ثانية مزيدة ومنقحة قد لا تنهى قبل سنة 2000.

- **ث.م -** أسندتم تحرير بعض المواد الى باحثين لم يتخلصوا نهائيا من نزعة التعاطف مع الموضوع لاستمرار تأثيره في الحاضر (الاحزاب السياسية، النقابات... الاتجاهات الادبية) ألم يكن في الامكان اهمال بعض المواد حتى يصدر التاريخ حكمه عليها ؟

محمد حجي : حقا ان المسائل المعاصرة التي ماتزال جارية في الحياة اليومية من أخطر الموضوعات التي يمكن أن تتناولها الاقلام، سواء تعلق الامر بالانسان أو بالنظم والمذاهب. وقد فكرت الهيأة العلمية للمعلمة مليا في الامر، وانتهت الى ضرورة عدم التعرض للاشخاص الاحياء مهما كانت حيثياتهم في المجتمع. لكنها ارتأت ضرورة التعريف بمؤسسات الدولة وبالهيآت السياسية والنقابية والطلابية وغيرها من الفعاليات، على أن يسند تحرير هذه المواد الى متخصصين عارفين، ومن نفس الهيآت ما أمكن، لانهم يعرفون عنها وعن وثائقها ما لا يعرفه غيرهم، بشرط أن يكونوا معروفين بالاعتدال والموضوعية.

وأظن أنه لم يكن بالامكان إغفال هذه المؤسسات والهيآت التي هي عماد الحياة الحاضرة، مع العلم أن المعلمة تهتم بماضي المغرب وحاضره.

كما أظن أن أصدق مقولة عما كتب في هذا الشأن هو : ليس في الامكان أبدع مما كان.

- **ث.م -** المادة التاريخية كثيرة في المعلمة لكننا نقرأ أحيانا في بعض المواد عبارات مثل (يروى، يحكى، إضافة الى أساليب الاعجاب والتعاطف مع الموضوع.. هل يعود ذلك الى الرغبة في تجنب الاحكام القطعية ؟

محمد حجي : المادة التاريخية كثيرة فعلا في المعلمة، لكن توجد فيها كذلك أنتروبولوجيا، وإثنوغرافيا وإيكولوجيا... وكلها علوم تعتمد - في جملة ما تعتمد عليه - على الرواية الشفوية، والدراسات الميدانية، والاستنتاجات المنطقية. ولا ننسى أن كثيرا من كتاب المعلمة متخصصون في المواد التي يحررونها، ولهم فيها رسائل جامعية أو أطروحات، وبعضهم من نفس المنطقة التي يكتب عنها، خاصة المناطق النائية كالريف والاطلس وما وراءه من بلاد تافيلالت ودرعة وسوس ومشارف الصحراء. فلا جرم إذن أن يحس القارىء بتعاطف الكاتب مع موضوعه. ومن المعلوم أن لكل علم قواعد وقوانين يتقيد بها المنتسب الى ذلك العلم ويسير على هديها في دراساته واستنتاجاته، فبحسبها يقطع أحيانا، ويفترض أو يتساءل أحيانا أخرى.

- **ث.م -** لقد قصدنا من هذه الاسئلة تنبيه القارىء الى ضخامة هذا الجهد من خلال التوضيحات الاضافية التي ستقدمونها، ونود في الختام أن نثير معكم مسألة سعر (المعلمة) الذي يحول دون انتشارها بين جمهرة القراء، باعتبارها أداة عمل مثل القواميس، كيف توفقون بين حجم التكاليف وضمان الانتشار بحجم معقول ؟ وما العمل ؟

محمد حجي : الموسوعات عامة كتب متميزة حجما وشكلا وجودة طباعة ووسائل إيضاح، ومن ثم يغلو ثمنها. وقضية الثمن تتعلق بالناشر، وهو طبعا غير الجمعية المغربية للتأليف والترجمة والنشر، فهو الذي يحدد ثمن البيع انطلاقا من ثمن التكلفة. وهنا ملاحظتان :

الاولى : أن معلمة المغرب موجودة في المكتبات العامة، ومكتبات الكليات والمعاهد، رهن إشارة الباحثين والطلبة.

الثانية : أن سعر معلمة المغرب معتدل كثيرا بالنسبة للموسوعات

الاخرى، فثمن جزء من الموسوعة الاسلامية ـ وهو أضخم حجما ـ يبلغ أكثر من عشرة أضعاف ثمن جزء المعلمة. ومع ذلك أعترف بأن الطاقة الشرائية خاصة عند الطلبة لا تتحمل السعر الحالي، ولدينا مشروع بعيد المدى عند الطبعة الثانية، أن تسحب، الى جانب الطبعة العادية، كمية وافرة في ورق عادي ليصبح اقتناؤها في متناول الجميع.

انجز الحوار : محمد بوخزار



بورخيس : استعادة صورة المعلم

صدوق نور الدين *

«المعلم قال ذلك...»

أستعيد هذه الجملة الان.. بل اني عدت لاستعادتها من نص كان «بورخيس» كتبه عن الكتاب، وعن الحميمية التي تصلنا به: لم يكن «بورخيس» صاحب هذه القولة، بل «لافيثاغوريون» تلاميذ «فيتاغوراس» [1]..

على أن ايرادها كان المستهدف منه الاشارة والتلميح الى نوع من الفكر الذي أريد له أن يظل حيا في الذاكرة، وفي الجسد على السواء. انه الفكر المتنقل شفويا، ذلكم الذي يلفظه، المعلم في وسط حلقة من التلاميذ والطلاب، ليتم تناقله وتداوله بين الافواه والالسن. عن هذا الفكر، كانت تطرح علامات استفهام كثيرة، واستغرابات أيضا، حيث لم يكن ليجاب عنها سوى بالقولة : «المعلم قال ذلك..».. بيد أنه ومن خلال هذا الجواب يتحقق إقصاء كل أنواع التساؤل. ومهما كانت قيمتها وأهميتها. إذ، يكفي، ذكر المعلم، ذكر المرجع، من صدرت عنه المعرفة، ليحدث التصديق، ويؤكد في الان ذاته النسب..

لكن، أكان التلاميذ يذكرون بذلك على الدوام ؟

أعود لـ «بورخيس»، وأقول من خلاله، وعبره، ان الفكر لا يتوقف، إنه يجري جريان الماء. إنه يتحول بتحول الظروف ومقتضيات الواقع، بل ومتطلباته. من ثم يحدث الاجتهاد، والاضافة داخل ما كنا قد اطلعنا عليه. فالتلاميذ يجتهدون ليطوروا فكر المعلم، والاجتهاد قرين الاصابة، كما الخطأ. أترى كان التلاميذ كلما أخطأوا أحالوا على المعلم ؟

---

* ناقد

قد يكون، والتلميذ على طريق الخطأ، الى أن يتحول معلما، الى أن يصبح «فيثاغوراس» ذاته، عنه يؤخذ، وإليه ينسب. وأيضا تعمل الاحالة على البعث، بعث «فيثاغوراس» بهدف تأكيد حياته وليس موته، انطلاقا من فكره.

فالفكر ضد الموت، إنه الاستمرار في الحياة باعتماد التداول.

«المعلم قال ذلك» أين قاله ؟ وفي أي كتاب ألفه ؟

لا وجود لكتاب.. ولا لتأليف.. فالكلام في مجموعه تأليف. والحياة مليئة بالنصوص، بالرغم من التباين، ومن الاختلاف بينها. والقارىء يتلقى في مساره الحياتي مجموعة من النصوص، من التآليف، بعضها يستفيد منه ويفيد، والاخر يطلع عليه، ليعاق ويجتهد ويضيف.

ثمة نصوص لا يذكر مؤلفها : «ألف ليلة وليلة» ولـ «بورخيس» فيها رأي [2]، و«الحكايات العجيبة والاخبار الغريبة»، كما مجموعة من الاشعار التي لم تنسب لشاعر معين.

أيضا ثمة من المؤلفين من لا تحمل مؤلفات أسماءهم، ذلك ما قيل عن «سقراط»، «فيثاغوراس»، عن «النفري» وغير هؤلاء. الا انه بإمكان التلميذ الواقف خلف المعلم، أو التلاميذ، احتضان هذه المعرفة، هذا الكلام، وبالتالي تركيب النص وتأليفه : حال «النفري» مثلا. إذن التأليف قد يقع من طرف التلميذ، أو التلاميذ.. بذلك فهم لا يرغبون في ضياع علم المعلم ومعرفته.. إنه العلم الذي يستحق الذيوع والشيوع والانتقال الى أكثر من مكان، من وسط، ومن عالم. ثم تصبح النصوص عالمية، وليس محلية محدودة.

قد لا يقع التأليف، قد لا يوجد كتاب يحمل اسم مؤلف ما. وبالرغم يذكر صاحب الكلام المصاغ في لغة. وانه ليذكر، لعاملين أساسيين : عامل مكانة المعلم في محفل العلم الرهيب، المخيف، والذي كلما دخلناه اعترانا الخشوع؛ وركبتنا أهوال الطرق، واستبد بنا الحنين للمزيد. أما الثاني، فالوثوق، الصحة والموضوعية.. بيد أننا، حال الرجوع الى كلام المعلم، نعرف بأننا رهن حجة لا تحتاج للابعاد والالغاء. [3]

إن الملعم وسيلتنا الوحيدة للدفاع عن العارف فينا..

حين يصبح المعلم مؤلفا عبر تلميذه، يغدو له كتاب يحل اسمه، ويتداول في عالمية واضحة، إنه يحيا بكتابه، وهو ما لم يكن المرغوب أصلا. في المقابل، نجد ان المعلم الذي لا يذكر له مؤلف، إنما يستحضر في سياقات، ويؤكد عبر استشهادات ومن خلالها، مثال ما جاء به «أرسطو» عن «فيثاغوراس» [4]. فما يظل حاضرا الطابع الشفوي للكلام، شكله الاول، مرحلته الاولى.. إنها حياة المؤلف الدائمة، الواقعة خارج الكتاب..

أخلص لاقول : للمؤلف موتان، والشاعر العربي يرى :

«من لم يمت بالسيف مات بغيره
تعددت الاسباب والموت واحد..»

● موت الحقيقة : وذلك لما ينوب الكتاب عن المؤلف. إذ أننا ننكر ـ وهو السائد ـ الكتاب ثم المؤلف، وعلى الاغلب ينسى اسم المؤلف.. هذا والمؤلف كانسان على قيد الحياة.

● موت المجاز : وهو يحصل لما يختفي المؤلف، يغيب صوته الذي كان يدوي في القاعة.. فيكون ما أخذناه، ما استمعنا اليه واستمعنا به، أقول ما التقطناه كتاب المؤلف / المحاضر، وهو المعتمد والمتشهد به، هذا والمؤلف على قيد الحياة كانسان أيضا.

إذن، نحن امام مؤلف ينوب عنه كتابه، أو كتبه.

وامام مؤلف لا ينوب عنه سوى الشفوي الصادر عنه..

لقد علمنا عصر الحداثة، والمناهج المنبثقة عنه، بأن البحث لا يتم في حياة المؤلف، في تفاصيل ودقائق هذه الحياة، وإنما في النص، فيما ترك مجموعا بين دفتي كتاب. أقف لاتساءل : كيف يتم التعامل مع الشفوي، كتأليف ؟

أفترض الان أنني في قاعة الدرس، أتلقى تحليلا أدبيا لنص ما، أو أستمع لمحاضرة في نظرية الادب.. بين لحظة وأخرى أدون ملاحظات، واسجل أفكارا. لكن، أعترف بأنني كنت اشرد.. فتجاوزتني أشياء.. أو أنني أعدت تسجيل أفكار لاكثر من مرة.

مثل هذا لا يحدث لي وأنا أطالع كتابا، وأساهم في تلخيصه واقتطاف استشهادات منه. لحظة الشفوية كتأليف، قد لا يتحكم فيها منهج قار.. لحظة التدوين تباين ذلك.. في الشفوية تداهمنا إشراقات خاصة.. أما في التدوين فان الاحكام يغتال الاشراق، والدليل أن النص المسود يغير، هو يلج باب البياض النهائي والتام.. إنه يتغير بالزيادة أو بالحذف. أعترف هنا، بأني لو جادلت الذي يجالسني في قاعة الدرس، أو في الاستماع للمحاضرة حول ما قيل، لكنت محقا، وبالرغم من الشرود، وأيضا من إضافات تتباين عما قيل.. وذلك بالقول : «المعلم قال ذلك..».

أين المؤلف المعتمد للتأكد ؟ إنه غير موجود، والا فان كل واحد منا سيطالب بالة واحدة للتسجيل، ولربما ليس بآلة، بل آلات، عساه يدقق ويمعن التدوين.

أختم حديثي : كم من التآليف بقيت صدى أصوات.. ألا، ما أحوج للتدوين ولو كان السبيل بالاضافة والزيادة.

المصادر والمراجع :

1) مجلة «المقدمة» العدد 9 ـ 1988. ترجمة : الحبيب السالمي لمقالة «بورخس» : الكتاب : الذاكرة والمخيلة.. وقد استفاد «بورخس» من «شبنغلر» مؤلف كتاب «سقوط الغرب» فيما جاء به عن الكتاب، مع إضافات شخصية، كما أوضح في مقالته.. باريس. الصفحات : 9، 10 و11..

2) مجلة «المقدمة» كذلك.. العدد 2 ـ 1987.. مقالة «بورخس» : ألف ليلة وليلة.

3) عبد الفتاح كيليطو في «الكتابة والتناسخ». ترجمة عبد السلام بنعبد العالي. دار التنوير والمركز الثقافي العربي. انظر الفصل السابع : الجاحظ ومسألة التزييف.

4) د. نجيب بلدي «دروس في تاريخ الفلسفة».. وقد أعدها للنشر : الطاهر وعزيز وكمال عبد اللطيف. دار توبقال. الدار البيضاء.. يقرأ مبحث فيثاغوراس والفيثاغورية.

والامثلة على هذه أو تلك ليست معدومة. غير ان نظرية فيدلير تبدو أكثر أهمية ومعقولية لكل ما تعنيه وتقتضيه. وهي تهمنا هنا لأنها توحي، كما كان يقول ذلك جيبيرتي، بأن هناك تاريخا غير ظاهر يتجلى خلاله فن الرسم في شكل آخر أو يواصل مخفيا طريقه الخاص.

ولعل هذا ما يجعله يبرز من جديد الى السطح وهو مطبوع بمستوى من المعرفة. فهو اذن تاريخ له مساره وله اسبابه، يتجلى بحركات مفاجئة، طفرات كما يقول فيدلير، أو تيقظات حسب جيبيرتي، أو انبثاقات كما أود ان أسميها هنا اعتمادا على مصطلح جيولوجي يعبر عن هذا التفجر الذي تبقى أسبابه غامضة. فليست هناك إذن ولادة طارئة لفن الرسم بالمغرب من خلال اقتباس سلبي عن الآخر وإنما هناك جذور تمتد أصولها بعيدا في تاريخ وحضارة أمة بأكملها.

في معرض حديثه عن الفن الغربي الحديث يقول رادولف أرينهايم : «لاينبغي ان يغيب عن أذهاننا أن الفن الحديث إنما هو نتيجة لتطور تاريخي. وان الوعي بهذا الماضي المتعدد الأشكال يشكل جزءا من دلالته». وبالفعل فقد سجلت الذاكرة الغربية وحفظت - من خلال إحداث تاريخ الفن ذاته - فكرا جماليا متعدد الأشكال جاء ليكيف وعيه الخاص بالفن، فكرا جماليا يمتد من فترات ما قبل التاريخ ومن الجدرانيات القديمة حتى الفن الحديث لينفتح بذلك على البحث عن آفاق أخرى كالرسم الصرف والواقع الذاتي وكذا على اكتشاف هذا التراث الفني العالمي الهائل غير الغربي الذي ظهر أثره واضحا لدى بعض فناني القرنين التاسع عشر والعشرين.

ليس هناك ما يمنعنا من ان نقبل نفس الحقائق بالنسبة للمغرب. وليس فقط فيما يتعلق بهذه الحقيقة العامة : كون ان الفنانين المغاربة، شأنهم في ذلك شأن بقية الفنانين في العالم، إنما هم هنا ورثة رمزيون للتراث الانتربولوجي العالمي الذي ساعد هذا القرن بفضل تطوره التقني والتواصلي، على نشر صوره ومعالمه القوية. وإنما ايضا فيما يرتبط ببروز وعي بالماضي، ذلك الماضي الذي لا يمكن بأية حال تجاهله مادام هو الذي يكيف بذاته تطوره الخاص، لكن الذي لم يتم بعد كتابة تاريخه الفني بالشكل المطلوب، في تعدد مظاهره الرمزية والجمالية. ما هو اذن هذا التاريخ الفني المغربي - المغاربي - الذي يشكل كلا يمتد من ما قبل التاريخ حتى فنون هذا القرن والذي يؤدي الى قيام وعي بدلالته الخاصة ومنطقه التاريخي الخاص ؟ أود لو كان بوسعي بعد سنوات عديدة من البحث في هذا المجال، أن أتحدث عن نتائج بحث من هذا القبيل. ولكن تحليل موضوع لم يحظ الى حد الان بما يستحق من الاهتمام والبحث لايمكن البدء فيه ههنا. وسأكتفي بالقول، تبسيطا لما قلت، إن هذا التاريخ يجب ان يحلل انطلاقا من بداياته. أي من خلال الآثار المادية الاولى المعروفة في هذه المنطقة من القارة الافريقية والتي تدل على تدخل اليد والفكر في المادة والأشياء. وإذا لم تكن جميع هذه الآثار قد اكتشفت بعد - بما أن جزءا ضئيلا منها فقط هو الذي يوجد في المتاحف - فإن وجودها تشهد عليه بعض التنقيبات الأثرية ووثائق أخرى وهذا الوجود يبقى كذلك كأثر وشهادة وذكرى إن الذاكرة الفنية هي بمثابة طرس. وكل مرحلة من التفكير في الذات وفي جذورها تتم على ضفاف هذه الذاكرة الخصبة والعتيقة. والفنانون يكتشفونها في بوتقة خيالهم.

وتعتبر بعض التقنيات الرئيسية من هذا التراث جوهرية بالنسبة لتطور الحس الجمالي. فالصياغة والوشم والنسج والفسيفساء والرسم على أشياء مختلفة... تشكل هياكل الخطاب التصويري. وقد لاحظ م. موس نفسه ان الرسم يعتبر بالنسبة لمبحثي الأنتربولوجيا والعراقة مرتبطا في أصوله بفنون الصياغة. ونحن نعلم كذلك ان فنون الوشم والنسج والفسيفساء مثلا ترتبط كتقنيات بفن الصياغة. ومن جهة اخرى فإنه من خلال عملية التصوير ذاتها (التي تسجل في مكان محدد له نظام فضائي معين عناصر مرئية منظمة تبعا لغاية نفعية) تعتبر هذه الفنون مرتبطة بالرسم وبتاريخه الموغل في القدم. هناك الكثير مما يمكن أن يقال في الشأن ولكن حسبي ان أكتفي بهذه الملاحظات.

كيف يمكن بدون هذه النظرة التاريخية الشمولية موضعة مختلف عناصر تاريخ للفنون التشكيلية الذي جاء الرسم الحديث ليأخذ موقعه منه ؟ كيف نبحث بين الثوابت والمتغيرات الايقونية والأسلوبية والتقنية عما هو جذر، قدرة، رؤية للعالم، مثال أصلي أو، بالعكس - وبتطور تاريخي داخلي - عما هو تحول، قطيعة، تغير ؟

إذا اعتمدنا هذا المنظور التاريخي، دون ان نحبس انفسنا فيه مع ذلك، نكتشف أشياء مهمة حول الرسم الراهن ونتحرر من عدد من الأفكار المستهلكة كالتي ترى في الفن الحديث بالمغرب مجرد تقليد ونقل سلبي للفن الغربي وكذا تلك التي تغالي في الاعتقاد بأسطورة الأصالة الخالصة.

لقد سبق أن كتبت كثيرا على إثر توالي سلسلة من الأحداث النفسية الثقافية - وهي أحداث لا ترتبط بالضرورة بالاستعمار - حصل نوع من التقارب او بالأحرى لقاء. ذلك ان الفن الغربي انطلق، كرد فعل على الطابع الكلاسيكي لتقاليده الخاصة، ابتداء من أواخر القرن التاسع عشر، في البحث عن تربة فنية جديدة - تسمى «حديثة» - لها نقاط مشتركة مع فنون شعوب وعهود وثقافات أخرى. فقد كانت هذه الفنون «الاخرى» تمارس نوعا من السحر وتستجيب لهاجس التحديث، ومن جهة اخرى فإن الحاجة الى التجديد كانت تعتمد داخل التقليد الجمالي في المغرب الذي كان يحلم بدوره بتجاوز بعض المعايير التي كانت تعوق خطابه الفني. إن الفن الغربي الحديث لازال محاطا في ذهننا بنسمة الفعل التجديدي وذلك بالرغم من اصطباغه المتزايد بالطابع المؤسساتي وكذا بالرغم من الانتقادات الموجهة ضده من قبل اتجاهات ما بعد الحداثة. إنه يعتبر آخر يوطوبيا النزعة الفردانية التنويرية التي تبناها عصر النقد، كما يعتبر فكرة وميتافيزيقا. ما الذي كان في نسقه الجمالي والمفهومي مما جعله يسعى في البحث عن نماذج وثقافات اخرى غير غربية ؟

إن هذا يبدو لنا مهما. ذلك انه في غياب نوع من التطابق بين الطموحات والرغبات والهواجس الفنية بين طرفين ما (الغرب والشرق) لا يمكن أن يكون هناك أي تلاق أو تلاقح. ولا ينبغي أن ننسى أن «استعداد البيئة الداخلية»، كما يقول أ. لوروا - غورهان، يعتبر ضروريا حتى يتحقق الاقتباس الموفق

لتكنولوجيا خارجية عن «المحيط التقني المحلي»، وإلا فلن يكون هناك، كما يحصل بالنسبة لتكنولوجيات أخرى إلا نقل سلبي وتقليد عقيم.

فتقنية الرسم بالاعتماد على المسند، بكل ما تقتضيه من فعل وتفكير، وبأداة «اللوحة» - شيء متحرك قابل للنقل ودون وظيفة ظاهرة - تمنح الفن طابع اللامركزية والديمقراطية. فهي تعيد للفرد نصيبه من الحلم والمتعة وتخلق له شبكة متحركة من الصور والرغبات الجماعية. ولان هذه التقنية تسمح «للشكل الشمولي للايقونة»، أي لصور يمكن ادراكها مباشرة دون واسطة اللغة، بالتمتع بوضع جديد داخل مجال التكنولوجيا التصويرية، فانها قد أفسحت المجال في المغرب لطاقة ابداعية هائلة. ولو أن «البيئة الداخلية» النفسية والثقافية والتقنية لم تكن مهيأة قبليا لذلك لما كان هذا الزخم الابداعي الكبير. ان هذه التقنية بتخطيها لمشكلة اللغات والقراءة، قد أدخلت عنصرا أقوى تعبيرا من الكتاب ومحملا بغاية مختلفة. إن المتعة الجمالية تعتمل داخلها في صمت.

وبديهي أن الريشة والمساحيق الملونة والمواد الملونة والبرنيق والزيوت والتقنيات المختلفة للخلط والتطبيق على الخشب، والجبس، والجلد والنسيج والورق... الخ، كانت معروفة في المغرب منذ القدم. فهي تشكل المجال العام لتكنولوجيا فنية قائمة بذاتها. ولعل هذا ما يجعلني لا أتفق بتاتا مع ما زعمه البعض من أن «فن الرسم قد جاء الى المغرب في حقائب الاستعمار..». فالحقيقة ان عنصرا آخر فقط من تكنولوجيا أخرى هو الذي جاء، وربما قبل الاستعمار، لمواصلة الطريق التاريخي الطويل للمبادلات والاقتباسات، وليس الرسم كجمالية وتقليد فني. فقد كان للرسم في المغرب تاريخ عريق كما نصصنا على ذلك من قبل. وهذا التصور يعتبر القاعدة الجوهرية التي يجب أن يعتمد عليها أي تحليل تاريخي للرسم الحديث بالمغرب. فهذا الفن كان موجودا حتى لو أنه، بالنظر الى النظام الديني والاجتماعي والميتافيزيائي الذي يعبر عنه، اتخذ طريقا خاصا، طريقا يختلف في علاقته بالايقونة والضعف والعالم المادي، مع الفن التقليدي الغربي أو مع فنون حضارات أخرى.

ولكن ماذا حدث بين تقليدين جماليين وتقنيتين فنيتين ورؤيتين للعالم حتى يتم الاقتباس فيما بينهما ؟ أقول «بين اثنين» ذلك أنه بخلاف الرأي الذي شاع منذ صدور نص إغنان - بل وقبله -، لم يكن هنالك بين المغرب وفرنسا تأثير من جانب واحد في مجال الرسم. بل كان ثمة، كما يشهد بذلك التحليل الموثق لتاريخ الفن الحديث في الغرب خلال القرنين التاسع عشر والعشرين، تبادل (سواء تم بطريقة معروفة أو غير معروفة) للرغبات المكبوتة والميولات الجمالية. وهذا قد تم من خلال اتصالات متباينة وعالمية بين حضارتين وليس فقط بين بلدين.

فهل كان الامر يتعلق بميل الى الاستشراق.. أو الى الاغتراب.. هل هي أحلام متقاطعة، وعنف متقاطع.. هل هي رغبة في اكتشاف الذات من خلال الاخر.. هل هو حوار الصم ؟ ربما، ولكن ليس حوار عميان. إنه لم يكن من قبيل العبث أن يتعرف كل من كاندينسكي وجودي، وكلي، وماريتي، وبيكاسو، وماتيس، وأورنيست، وبرانكوشي، وبالا، ودي سطايل وآخرين من قبلهم ومن بعدهم، أن يتعرفوا في بيئتهم الخاصة على فنون افريقيا الشمالية ويطلعوا داخل المتاحف الاثنوغرافية بباريز وبرلين أو أثناء المعارض العالمية الكبرى على الفنون الافريقية والاسلامية.

كما لم يكن من قبيل العبث أيضا أن يتعرف الفنانون المغاربة بدورهم كالادريسي واليعقوبي والغرباوي وبلكاهية والشرقاوي وغيرهم على الفن الغربي ثم يعرفوا في نفس الوقت بثقافتهم الاصلية.

وإذا عدنا الى الرسم، فان العلاقة بين المساحة والوسيلة ونوع المتعة المتولدة، هي التي تغيرت في المغرب من خلال اقتباس أداة «اللوحة»، وذلك حتى لو أن بعض الفنانين قد انتقلوا فيما بعد الى أدوات أخرى غير اللوحة. لقد تغيرت العلاقات العامة بين الفضاء والادراك واللغة والغاية الجمالية مفضية بالفعل الى انقلاب جذري نظرا لكل ما يعنيه ويقتضيه.

ولكن هل كان هذا التحول سيقع لو أنه لم يتصادف - لحظة الاقتباس التقني - مع رغبة تاريخية محلية لاعادة النظر في رؤية العالم ومادتها، تلك المادة التي تعتبر رسمية بالاستعارة الاصلية للمعنى ؟ وباختصار، هل كان ذلك سيقع لو لم يكن هناك مخاض جمالي قائم في ذلك الوقت من تطور فن الرسم بالمغرب ؟

طوني مرايني
ترجمة عمر بوطالب



● رسم بالحبر الصيني، بدون تاريخ (حوالي 1965) للفنان أحمد الشرقاوي

الفوتوغرافية من أجل فعل مختلف

عبد الكريم الشيكر

«اننا لا نرى بشكل جيد الا ساعتين في اليوم»

روبير دوانو

«[...] صورة نهائية محكمة الجمال والكمال، فيها من عناصر التوازن الذاتي ما يجعل الواقع انعكاسا للصورة. الواقع ظل، الواقع شتات لصورة هي الحقيقة الكلية [...]».

محمود درويش

○ ○ ○

1.1 : باعتبار التحول الاخذ في التبلور سواء على مستوى النشر او الممارسة، أصبحت الظاهرة الفوتوغرافية تحمل إرهاص الجديد، جديد أكثر قدرة، نسبيا، على دمج آلة التصوير في الفضاء والمخيلة. لقد حان الوقت، فيما نظن، للانتباه الى تضاريس هذه الممارسة ذات الطبيعة - أساسا - الجماهيرية (استهلاكا) والفردية (انجازا)، ممارسة قد تنتقل، أحيانا، من مستوى الاستعمالات الاجتماعية والمؤسساتية الى استعمالات ذات ارتباط عميق بذاتية المصور [1].

لنلتفت قليلا الى ذاكرة تاريخ الممارسة وامتداداتها الراهنة.

تزامن انتشار الظاهرة مع بروز المد الاستعماري الغربي وبالخصوص عند نهاية القرن التاسع عشر حيث كانت الفوتوغرافية وسيلة من وسائل العنف الهادف الى «تنميط» (Typification) الواقع : إرادة اقصاء الاختلافات على جميع المستويات رغبة في السيطرة عليها كليا [2]. اليوم : نعيش في نظام كوني سمعي - بصري حولنا، شئنا أم أبينا، الى مجرد مستهلكين لصور ثابتة ومتحركة لا تمت، في غالب الاحيان، بأدنى صلة الى همومنا. الواقع مغيب تحت ثقل هيمنة الشاشات (سلطة البث والتوزيع) التي تلغي، شيئا فشيئا، الحد الفاصل بين «النسخة» و«الاصل» او «الصورة» و«الشيء» بل ان «النسخة» («الصورة») بفعل حضورها الكوني والشامل تحل محل «الاصل» («الشيء») وتلغيه [3]. اننا لم نعد في حاجة الى تلمس ومقاربة الواقع حتى نتحدث - نفكر عنه / فيه ! مما يعقد وضعية التلقي (الاستهلاك) هذه : أن الخطاب (أو لنقل الاعتقاد) السائد ينظر الى الصورة الفوتوغرافية - أكثر من أي صورة شخصية - باعتبارها نافذة، مرادفا طبيعيا للشيء، تسجيلا مطابقا للواقع [4].

1.2 : لنتساءل : لماذا لم ترق الممارسة الفوتوغرافية عندنا وعلى مستوى العالم العربي ككل الى مستوى الممارسة الجمالية المستقلة بذاتها ؟ أليست البنيات المادية الملازمة لها أقل تكلفة نسبيا وبكثير من التي تحتاجها السينما، وبالخصوص الافلام المطولة ؟ لماذا لم نتجاوز إلا في حدود جد ضيقة الاستعمالات الاجتماعية والوظيفية ؟ أسئلة تفرض بداهة نفسها باعتبار درجة الخجل التي تحد من جرأة الفعل أو الانجاز الفوتوغرافي الذي ينتقي لحظات وفضاءات متوقعة إن لم نقل جد مملة. الاسئلة الخاصة بعناصر الفعل (او التفكير) الفوتوغرافي : أين نضع/نضغط (على) الآلة ؟ كيف ؟ متى ؟ مع/قبالة/ضد من ؟ تلك بعض الاسئلة التي قد تحدد قيمة (وحدود) الفعل الفوتوغرافي، فضاءاته وأزمنته الخاصة بصيغة أخرى : إن المرحلة التي تأتي قبل عملية التأطير - الالتقاط - الضغط، من جهة، وعملية السحب والطبع، من جهة أخرى، عملية مازالت مهمشة، ذلك انها - إن طرحت - تخلع طابع البراءة على

الفعل الفوتوغرافي ككل. واضح اننا سنهتم، هنا، بجانب الارسال اكثر ما سنتهم بجانب التلقي أو الصيغ والوظائف اللصيقة بالاستهلاك.

1.3 : الواضح أن الممارسة الفوتوغرافية ظلت ـ ومازالت الى حد بعيد ـ متأثرة، بوعي أو بدون وعي، بجمالية عهد الحماية، جمالية «التنميط»، النظرة الخارجية والمتعالية. ليس صدفة أن غالبية الصور المستهلكة ـ حتى تلك التي تدعى الفن ـ لا تتجرأ على الالتصاق والاقتراب من فرادة الوجوه، الاشياء والامكنة، أثمة شعور بالعجز أم بالخوف أمام حضور النماذج (les modèles) ؟ إننا في أحسن الحالات أمام صور البرهان والمعلوم (la démonstration) بدل محاولة الكشف والاظهار (la monstration)؛ إظهار الاختلاف والتنوع وفسح المجال للامتوقع. الدلالة الوظيفية للصورة ـ الدليل على «حسن نية» المصور أو المؤسسة ـ تلغي فرادة المصور (le photographié) ومخيلة المصور (le photographe) : كلاهما ـ دون أن ننسى المتلقي المفترض، الضمني ـ يشاركان في صنع ميثاق فعل فوتوغرافي خالي من أدنى مغامرة أو جرأة ما. اين هي الحدود الفاصلة بين الملصق السياحي والصورة الفوتوغرافية ؟ ما هو الفرق بين عالم الاثار أو الجغرافي مثلا والمصور ؟ صورة المغرب مرادفة للضوء والشمس ليس إلا ؟ حضور الفضاء التقليدي (أسوار، أبواب، زليج، الخ) بكثافة على مستوى الفوتوغرافية (أو السينما) قد يفرض، كذلك، وقفة وتساؤلا سريعين : أيمكن تفسير هيمنة الفضاء «غير العصري» بكونه يتضمن أشكالا متناسقة تساعد موضوعيا على انجاح عمليتي التأطير (le cadrage) ؟ بالنسبة لغياب الفضاء المديني العصري :

نفسره بـ «الهجانة» و«عدم التناسق» اللذين يشكلان ظاهريا سمته الاساسية ؟ ألسنا عمليا أمام احدى اثار جمالية عهد الحماية الشغوفة بـ «المغرب القديم»، «التقليدي» ؟ أيمكن طرح المسألة ضمن التقابل التالي : «[...] البناء والمعمار يفترض جهدا بشريا وفكريا لترتيب أجزاء البناء ترتيبا منسجما مع الشروط العملية والجمالية للسياق المعماري. أما الصور وتوليفها من السينما فإنها تستدعي جهدا ابداعيا [...] لنسج رواية فيلمية تستجيب لشروط الكتابة ومقاييس الجمال [...] (بصيغة أخرى) [...] اضطراب في معمارية البناء المديني [...] (يترجم) [...] باضطراب في معمارية الفيلم السينمائي [...]» ؟ [5]

الواقع أننا نرى المسألة من زاوية مختلفة : التأطير الفوتوغرافي (أو السينمائي) عملية بناء وهيكلة لما قد يبدو غير منظم وغير متناسق : إنها بداهة عملية مستقلة بذاتها وتخضع لقوانينها الخاصة. مثالان مختلفان من تاريخ الفوتوغرافية الفرنسية والامريكية يدلان بوضوح على وجود هذه الاستقلالية :

ـ أ) تجربة Henri Cartier Bresson الذي دأب منذ البداية على تنظيم المشاهد وفق منظور كلاسيكي جد متماسك ومتوازن يتضمن الفضاء لديه العديد من العلامات والاحداث المتنافرة أصلا. لقد عمل أساسا، على اصطياد ما كان يسميه بـ «اللحظات الحاسمة» (Instants décisifs) بصبر ورغبة عنيدين. مرجعية صوره : اليومي المتنوع لكن المؤطر بكيفية ذات صرامة هندسية لا غبار عليها. [6]

ـ ب) تجربة William Klein : أنجز في فترة الخمسينات إحدى أهم أعماله بين أزقة وشوارع نيويورك أي في فضاء ذي هندسة عقلانية، حديثة وغير «هجينة» من جوانب عدة، ولكن W.K جعل منها، قصدا، واعتمادا على نظرة قد نسميها تكعيبية، جعلت الامكنة (والاجساد والوجوه) تتكسر، تختل بل تنسخ الى حد ما ! التأطير وزوايا الرؤية ملتوية (Décadrage)، غير هادئة عمدا وبشكل منهجي. [7] تلك هي السمات الرئيسية لعملين عملاقين يصعب تلخيصهما بكلمة : الاضطراب في معمارية العمل الفني غير مرتبط، فيما نظن، بما يعتري الفضاء المديني (وغير المديني) من اختلالات معمارية نتيجة التحولات الاجتماعية وغيرها. أليست مهمة الفنان : استخراج النظام ـ نظامه الفني الخاص ـ من «الفوضى»، من جهة، و«الفوضى» مما يسمى بـ «الاصالة»، «الجمال»... الخ، من جهة أخرى ؟

1.4 : برزت إمكانية القطيعة مع جمالية الحماية كإمكانية فعلية على يد محمد بن عيسى سنة 1975 حيث انصب اختياره على مدينة أصيلة (وبعض مدن افريقيا السوداء) : تحولت المدينة الشمالية على يده (عينه) الى مشاهد تقليدية : الفران، المقهى الشعبي، ازقة المدينة القديمة... الخ، غير أن زاوية (زوايا) النظر والمقاربة كانت جد حميمية قريبة من التفاصيل، من «برغلات (حبات) الجلد» [8]، وروائح الاماكن المؤطرة ببطء واحترام متناهيين. برزت للتو إمكانية حقيقية في الافق : في استطاعة الالة (العين) ألا تتحرك وتتصرف إزاء الواقع «كلغة أجنبية»، أو مجرد وسيط ثانوي، يكتفي بـ «سرقة» الصور الغرائبية، جل الصور، إن لم نقل كلها، مفرغة من الحدث، الحركة، الظاهرة... الخ، المثيرة أو الدالة : غياب أو بالاحرى تغييب أو إفراغ الصور من «الدلالة» كان آنذاك علامة ـ على عكس ما قد نظن ـ صحية، خطوة نحو الكشف والتعرية ـ تعرية الواقع من الدلالة الجاهزة والمتوقعة. الثنائيات العزيزة على الجمالية الكولونيالية (حمار/سيارة، امرأة/رجل، مسيد/مدرسة، صومعة/كنيسة... الخ) عرفت كثيرا من التشويش والخلخلة وذلك بفضل استعمال ذاتي، «فوتو بيوغرافي»، لآلة تقترن، خطأ، في ذهن البعض بالموضوعية التامة. إن رغبة التلذذ بفضاءات الطفولة، أماكن الذاكرة والجسد، جعلت المصور يقف عند التفاصيل والايقاعات اكثر مما يهتم بتمرير الدلالات أو العلامات الكبرى.

ظلت الساحة الفوتوغرافية شبه فارغة الى أن جاء عمل «مغاربة» «Marocains» [9] لداود أولاد السيد سنة 1990، انه عمل يسير في أفق المقاربة أو الفعل الفوتوغرافي الذي أنجز انطلاقا منه محمد بن عيسى مؤلفه السالف الذكر.

بيد أن «مغاربة» يكشف، بلا تردد، عن نهم بصري ورغبة في الحركة جد قويين : قوة ورغبة مرادفتان للبعد الشخصي الفتوبيوغرافي والبعد التناصي الواعي بذاته. لم يبق الفعل الفوتوغرافي لدى داود أولاد السيد ـ وبشكل حاد ـ عملية بريئة، عفوية؛ انه

يعيد النظر باستمرار في المسافة التي تفصل الآلة (العين : الممنوعات ؟) عن النماذج : زوايا (بؤر) الرؤية متعددة والمصور في حركة - ترحال دائمين. إن حركية مؤلف «مغاربة» تذكرنا - هنا يبرز جانب التناص الفوتوغرافي - بكبار الاعمار الفوتوغرافية، وبالخصوص، العمل الذي أنجزه في بداية الخمسينـــــــــــــات Robert Frank : «Les américains»[10]. ليس صدفة أن يلتقيا على مستوى العنوان : الذاكرة البصرية الفوتوغرافية لداود اولاد السيد ذاكرة غنية ولا تخبىء مصادرها. المصور الفوتوغرافي - مثل التشكيلي - يجد نفسه حتما أمام ضرورة تحديد موقعه داخل «متحف» («مكتبة ؟») عالمي (عالمية) يزداد اتساعا وغنى يوما بعد يوم. لقد خرجت الممارسة الفوتوغرافية، بداهة، من عهد الجماليات الاقليمية وفقدان الذاكرة، الفن الفوتوغرافي يعمل، منذ مدة ليست بقصيرة، انطلاقا من (وضد) تاريخه الخاص، المستقل بذاته.

لنعد الى «مغاربة» : بموازاة الحركية، يقوم الفعل الفوتوغرافي لدى داود اولاد السيد - في أغلب أعماله على مبدأ H.C.B : «اللحظة الحاسمة» (L'instant décisif)، المبدأ الذي لا يخلو - كلما تحقق في صورة ما - من قوة إظهارية غنية وأحيانا، مذهلة. بيد أن ما قد نؤاخذه على عمل مثل «مغاربة» هو عدم الغوص في ذاتية النماذج التي تتحول، احيانا، الى مجرد وحدات تشكيلية غير واعية بموقعها داخل حقل الصورة : حضور ملتقط خلسة، سرا، حركية المصور قد ننعتها، أحيانا، بالمفرطة، إن لم نقل، بالمتلصصة، تجربة التفاعل (و/أو التصارع الصبور) مع النموذج، رجلا، امرأة أو طفلا، قد تتوج بنتائج غير متوقعة. بقدر ما يفسح المجال ويخلق الشروط المواتية - جانب الاخراج la mise en scène وارد - فإن المصور يساعد على تجلي المعجزات : عودة وبروز الواقع البعيد عن «النسخ»، الاقنعة وعلامات الرقابة الاجتماعية. ألا ينحفر أو ينكتب التاريخ على صفحة الوجه والجسد والفضاء ؟[11]

1.5 : قد تصبح الممارسة الفوتوغرافية ممارسة مثلى للمساهمة في الحد من آثار «التلوث»[12] البصري الكوني السائد، انها أداة أساسية لاعادة امتلاك ذواتنا وواقعنا. ثمة أيضا ضرورة لا محيد لنا عنها : «[...] العودة الى الوجود [...] والادلاء بشواهد إقامتنا على الارض والمدينة [...]»[13]؛ بيد أن ما يحد من إمكانيات هذه الاداة («اللغة الاجنبية» التي، بفعل الابداع، تتحول الى «اللغة الام» ؟) هو عدم الانزياح عن الاستعمال العفوي والوظيفي.. إن الآلة الفوتوغرافية، كلما كانت مسبوقة «بعين مفكرة»[14]، استطاعت أن تضيف لوعينا بالزمان والمكان إضافات نوعية، جذرية[15].

(كلية الاداب - مكناس)

الـهـوامـش

(1) نشير هنا الى حدثين هامين : أ) صدور كتاب : «مغاربة» «Marocains» لداود اولا السيد (Ed. Contre-jour et Belvesi, 1990). ب) معرض الصور الفوتوغرافية - المليىء بعلامات الجديد - الذي نظمته الجمعية المغربية للفن الفوتوغرافي عبر مجموعة من مدن المملكة (نهاية 1991). يستحق نشاط الجمعية الدعم المادي من طرف الدوائر المعنية ذلك أنها تتحرك في صحراء من اللامبالاة إزاء الصورة الفوتوغرافية.

(2) «[...] خطاب السلطة الذي تنطق به الصور يجد تجسيده الحاقد والوقح في «القرابة» التي تريد احداثها ما بين المغربي والدابة، حين تلتقط صورا للمغاربة وهم الى جانب أو على ظهر حمار أو بغل ! إن هذه الصور لا تستنسخ الاشخاص التي «تمثلها»، «تصورها» بل تمسخها كذلك ! [...]». (انظر : القبال المعطي : «صور طبيعية من ألبوم الاستعمار»، جريدة الاتحاد الاشتراكي، مارس 1986، عدد 121، ص. 4 و5).

(3) S. Sontag, la photographie, Seuil, Paris, 1979.

(4) R. Barthes, «le message photographique», in L'olvie et l'obtu, Seuil, Coll : «Tel quel», Paris; 1982, (pp.9-24).

(5) انظر : نور الدين أفاية : «حول المعمار المديني والمعمار السينمائي بالمغرب»، جريدة الاتحاد الاشتراكي، 15 شتنبر 1991.

(6) H.C. Bresson, Cahiers de la photographie, N°18, 1982 (p. 162)

(انظر كذلك : جريدة Le Monde : 6 فبراير 1992 ص. 31).

(7) W. Klein, Photo-poche, N°20, Ed. Centre National de la photographie, Paris

(انظر كذلك : جريدة Le Monde 21 نوفمبر 1991، ص. 19).

(8) M. Benaïssa, Grains de peau (mémoire d'Asilah), Album de photographies et poèmes de T.B. Jelloun), Ed. Shoff, Casablanca, 1975, p. 192.

(9) D.O. Sayed, Marocains, Ed. Contre-jour et Belvesi, 1990.

(10) R. Frank, photo-poche, N°10, Ed. Centre National de photographie, Paris, 1984.

(11) ثمة تجربة لمصور فوتوغرافي فرنسي، مارك كرانجير، الذي كلف من طرف الادارة الاستعمارية الفرنسية اثناء حرب التحرير الجزائرية بالمساهمة في عملية احصاء عدد السكان، خصوصا، النساء البدويات اللائي أخذن انذاك يشاركن بفعالية قصوى في حرب العصابات، عملية الاحصاء كانت تعتمد، أساسا، على الصورة الفوتوغرافية وذلك بهدف وضع بطاقة هوية لكل «فاطمة». العلاقة الضمنية القائمة بين المؤسسة، من جهة، والمصورة (la photographie) من جهة أخرى، خلخلها المصور (le photographe) بفعل احترامه (الشخصي) وانتباهه لفرادة الوضع الانساني - التاريخي القائم أمامه. النتيجة تجلت على مستوى الصورة في شكل انقلاب فعلي : عبرت المصورات عن حضورهن بنظرات احتجاجية حادة وهادئة في آن واحد؛ الامر الذي جعل الميثاق الذي يخضع كل واحدة منهن للمؤسسة يتمزق أمامنا. لقد استطاعت «فاطمة» أن تحتل فضاء الصورة وتخضعه - رغم أنف المؤسسة ورقابتها - لمصلحتها وحريتها. فضاء الصورة قد يصبح - كلما فكر المصور في طبيعة فعله ومحدداته الذاتية والموضوعية - مسرحا لانقلابات ومعجزات مماثلة. (انظر :

Marc Granger, Femmes algériennes, Ed. Contre-jour, Paris, 1982.

(12) S. Sontag, op. cit..

(13) انظر : بنسالم حميش : كتاب الجرح والحكمة : الفلسفة بالفعل، دار الطليعة، بيروت، 1988، (ص. 168) في ظل ثقافة يغيب فيها«الشيء» (الاصل، الوجود) ليحضر «المعنى» (اللغة/الكتاب) نشعر أحيانا إن لم نقل دائما بالخوف، «الرعب». [انظر : موليم العروسي : علم الجمال والفن الاسلامي (بالفرنسية)، افريقيا/الشرق، الدار البيضاء، 1991، ص. 8]، أمام «الشيء» كلما حضر (أو أحضر) بقوة وكثافة. الصورة الفوتوغرافية، بفعل خصوصيتها، قدرتها التشخيصية، قد تجعل «اللغة» تتلعثم، تنسى بعض «الاسماء» (بعضها وليس «كلها») ان «العودة الى الوجود» (أو الى «الشيء») صيرورة قد تفرض على «اللغة» (أو «الكتاب») مهمة توسيع وإغناء وتغيير معجمهما. ليس إذن صدفة أن تكون الفنون البصرية بجميع فروعها أداة - مادة مخصبة للكتابة الادبية (والنقدية) : رفع الستار عن العين، اللغة (اللسان)، والواقع عملية واحدة، متداخلة.

(14) R. Barthes, la chambre claire, Gallimard / Seuil / Cahiers du cinéma, Paris, 1980.

(15) بالنسبة لرولان بارت (انظر المرجع السابق) فان الفوتوغرافية ظاهرة غير عادية، ليست كباقي الفنون البصرية، ذلك أنها تستمد خصوصيتها، جوهرها (le noéme)، من تعامل غير آلي او حرفي مع الواقع. انها تؤطر الزمان، أو اللحظة، التي تتحول للتو الى ماضي مما دفع المؤلف الى القول بأن كل صورة فوتوغرافية «تقول لي (لنا) الموت الاتي». ان «الماكان» (le «ça a été») مجاور «للهنا والآن». الصورة الفوتوغرافية، المسماة ثابتة، هي هذا التجاور والتداخل بين الحاضر والماضي والمستقبل. جوهر الصورة الفوتوغرافية لا يكمن فقط في المكان (أو المرجع le référent او المحال عليه) بل أيضا - إن لم نقل بالخصوص - في تعامل خاص مع الزمان. حالة السكون والثبات التي تميز الصورة الفوتوغرافية حالة خادعة.

المسرح والتراث

محمد الكغاط *

أفترض أن ادم عندما أخرج من الجنة الى الارض كان في سن المسؤولية... وأن ما حدث له مع حواء والشيطان، وما عاشه قبل ذلك وبعده، كل ذلك كان يشكل بداية التراث الانساني.

آدم وهو في مرحلته الجديدة على الارض لم ينس ما مر به... ولو كتب آدم سيرته الذاتية، أو أي كتابة أخرى لانطلق مما اختزنته ذاكرته من أحداث... ما وقع لادم هو بداية التراث الانساني. ولو وصلتنا كتابته لعرفنا كيف يكتب انسان لم تختزن ذاكرته إلا ما حدث له هو دون أن يسمع عن احداث أناس اخرين أو يرى ما يعيشونه !

حي بن يقظان تأمل في الكون وبارئه، ولم تكن استنتاجاته سوى تراث ديني مرت عليه عصور طويلة ليتبلور كما تبلور في كتابة ابن طفيل.

الانسان حيوان له تراث، لذلك فهو ناطق ومفكر واجتماعي وممثل، ولكي يمثل لابد أن يكون له تراث مهما كان هذا التراث... حتى ولو تمثل في عملية الصيد اليومي التي كان يعيد تشخيصها أمام الاسرة أو في ثنائية الخير والشر التي تدفعه الى التمثيل أمام الطبيعة.

الطفل يمثل قبل أن ينطق أولى كلماته : يتحرك.. يصرخ.. يبكي.. يضحك.. يستعمل وسائل تعبيرية لا تنطلق من نص محدد : النص مرحلة تالية في عملية التمثيل.

أستاذ بكلية الآداب - فاس

الانسانية في طفولتها سعت الى أن تجتمع من أجل ان تتحرك، وتصرخ وتبكي، وتضحك... ثم لتمثل تمثيل الجماعة امام الآلهة التي تمثل الخير، وتلك التي تمثل الشر...

عندما تختزن الذاكرة ما تختزن، وينطلق الافراد والجماعات في ربط ما يحدث بما حدث وبما يودون أن يحدث، يولد التمثيل ويتصل الحاضر بالتراث. وإذا كان النص عند بارت وكرستيفا، في إطار التناص، لا يفهم الا داخل مجموعة من النصوص التي سبقته وتؤثر فيه وتوجهه بفعل التحول [1] فإن التمثيل وهو «نص متحرك» لا يفهم كذلك الا داخل مجموعة من الحركات والطقوس والشعائر التي سبقته وأثرت فيه. ليس التناص خاصا بالنصوص بل هو عام ويشمل جميع وسائل التعبير.. ولو جاز لنا أن نصوغ كلمة على صيغة التناص بالنسبة الى التمثيل لقلنا «التماثل» واذا أردنا ان نوسع مدلولنا أكثر ليشير الى تداخل الماضي في الحاضر وتضافر المكونات السابقة التي تحدد شكل تعبيرنا الحاضر لقلنا «التوارث» أي توارث التراث.

عملية التناص - التماثل - التوارث عملية مستمرة... لا تتوقف وعندما يظهر عبقري كإسخيلوس أو شكسبير أو موليير ويستطيع أن يتمثل ما توارثه وأن يتأثر به ويؤثر فيه... وعندما يستطيع أن يضيف اليه من ذاته المبدعة وموهبته الخلاقة : يضيف جديدا الى التراث، وبعده يضاف تراث جديد الى تراث قديم... الى تراث أقدم... فيغتني التراث الانساني.

يحدثنا الدارسون عن أسطورة ايـزيس وأوزيريس وهي تراث ديني يصور صراع الخير والشر فيما بينهما من جهة، وصراع الانسان معهما من جهة ثانية. هذا التراث الديني انتقل من مرحلة الاندماج الديني الكلي الى مرحلة الاندماج التمثيلي عندما صار يعرض في مواسم معينة بواسطة أشخاص محددين في أماكن خاصة. لكن هل انتقل هذا التمثيل الى مسرح ؟

لا نريد أن ندخل مع الذين تناولوا هذا الموضوع بالدرس في مناقشة مفهوم التمثيل والمسرح، كما لا نريد أن نطرح تعريف المسرح للتساؤل من جديد، وذلك لاننا ننطلق، الآن على الاقل، من أن المسرح ولد في اليونان.

إن ما يهمنا هنا هو ارتباط التمثيل بالتراث في مصر القديمة وأعتقد أن أسطورة إيزيس وأوزيريس استطاعت فقط أن تصل الى مرحلة التمثيل دون أن تتجاوزها، لانها افتقدت إيسخيلوس مصريا وعناصر أخرى لو توفرت لاستطاعت أن «تتوارث» وأن تولد المسرح من التمثيل وأن تضيف تراثا الى التراث، ولكنها لم تفعل لانها ظلت تجتر التراث في مرحلة التمثيل كما تلقته ممن سبقها.

حدث مثل هذا أو ما يقاربه في بيئات أخرى غير مصر الفرعونية، فقد عرفت حضارة وادي الرافدين طقوسا دينية، وهذه الطقوس تشكل بدورها تراثا إنسانيا، ولكنه توقف كذلك ولم يخلق الا بعد قرون طويلة من العقم، عندما أدرك الانسان أن التراث لا يدخل سن اليأس، وأنه كأصحاب الكهف ينام ويستيقظ دون أن يفقد شبابه... الا انه لا يمكن أن يستفيد من شبابه إلا إذا وجد من يحسن التعامل معه دون أن يرغمه على العودة الى كهفه. وقد خرج أصحاب الكهف من كهفهم وصارعوا الزمان فصرعهم ربما لأن كهفهم مادي أما التراث فكهفه هو ذاكرة الانسان. فكيف نستطيع أن نتخلص منه ؟!

يقولون ان المسرح ولد ولادة دينية... كل الاشياء المهمة تولد ولادة دينية.. الانسان الاول : آدم ولد ولادة دينية : الدين أصل كل شيء لانه ارتباط : علاقة محسوس بمعنوي، أو محسوس بمحسوس يرمز الى معنوي. وهذه العلاقة تتطور لكنها مستمرة.. عبدة النار كانت لهم طقوسهم الخاصة، وعندما انصرفوا عن هذه الطقوس ظل راسبا في وجدانهم شيء من تلك الطقوس، فخلقوا عادات جديدة : لا تعبد النار ولكنها تحتفل بها أو بما يرمز اليها، ولم يعد العرب يعبدون الأوثان منذ خمسة عشر قرنا، لكننا لم نتحرر الى الآن من التوسل بالاضرحة واللجوء الى التعاويذ.. وعند الشيعة امتزج الدين بالتمثيل فصوروا مقتل الحسين، ولكنهم لم ينقلوا تمثيلهم الى مرحلة المسرح لانهم اجتروا التراث ولم يثوروه..

كل عاداتنا واحتفالاتنا ذات أصل تراثي ديني لذلك نسميها تمثيلا و«اشكالا ما قبل مسرحية» ونحاول أن نستلهمها في أعمالنا المسرحية، بل ونحاول أن ننطلق منها للبحث عن قالب مسرحي خاص بها لان اليونان ابتكروا قالبهم انطلاقا من هذه الاشكال.

عندما أراد هوميروس في القرن التاسع قبل الميلاد أن ينظم الالياذة والاوذيسة انطلق من التراث، ولعله جمع ما كان معروفا شفويا بين الناس. وفي عمل هوميروس إضافة جديدة الى التراث من حيث الجمع ومن حيث الحفاظ على التراث الانساني العام. وهكذا استطاع هذا المبدع أن «يتوارث» إذ استطاع أن يأخذ وأن يعطي في نفس الوقت، بعد أن تمثل ما أخذ، فلم يكتف باجترار ما كان شائعا على الألسنة في عصره.

وعندما كان الشعب اليوناني يحتفل بالاله ديونيزوس في فصل الربيع من كل سنة وكان يقدم القرابين، ويلقي الشعـراء قصائـد الديثرامبوس أمام جموع الناس، وكان هؤلاء يشاركون في الانشاد.. الى غير ذلك من الشعائر، كان التراث اليوناني مايزال مرتبطا أشد الارتباط بالدين. فلما جاء تيسبيس، وفصل ممثلا عن الجوقة وصار يتجول مع مجموعته ويقدم معهم تمثيلياته أمام الجمهور شكل عمله هذا بداية انفصال التراث عن الدين، وبداية اتصال التراث بالفن.

هذه المرحلة هي التي نسميها بداية المسرح اليوناني، وهي التي أسميها مرحلة الانتقال من التمثيل الى المسرح. ولا شك أنها سبقت بمراحل أخرى مهدت لظهورها، ونعتبر أن تيسبيس يمثل مرحلة انتقالية لان نصوصه المسرحية لم تصلنا، ولو وصلنا نص من تيسبيس لعرفنا صورة من العلاقة التي كانت قائمة بين التراث والكتابة المسرحية في هذه الفترة. الا ان انعدام هذا النص لم يحجب عنا هذه المعرفة أو ما يقاربها على الاقل، وذلك لاننا توصلنا بنصوص إيسخيلوس الذي يعتبر أول «كاتب درامي عرفته البشرية».

يمثل إيسخيلوس مرحلة تبلور فيها انتقال المسرح اليوناني من طقوس دينية الى حفلات فنية أو ما سميناه مرحلة انفصال التراث عن

الدين، واتصال التراث بالفن. ونلاحظ هنا ورود كلمة التراث في كلتا العمليتين : عمليتي الاتصال والانفصال. ورغم ما يبدو بينهما من تضاد فان التراث يظل حاضرا باستمرار. فهناك : انفصال وهناك اتصال، لكن ما يجعل التراث موجودا فيهما معا أنه هو الذي ينفصل ويتصل، وعندما تتم العمليتان معا يتم التطور في اتجاه إيجابي إذ يتم الانفصال عن الدين من أجل الاتصال بالفن، وهذا ما ساعد على ميلاد الفن المسرحي اليوناني. ولو كان هناك انفصال فحسب، أو اتصال غير واع لظل التراث اليوناني في مرحلة التمثيل كما حدث بالنسبة الى التراث الديني المصري وغيره، وكما حدث لبعض التراث الذي عرف بعد اليونان بقرون فانفصل عن الدين وعن الناس ولم يتصل بأي شيء، ونحاول الان ان نبعثه عسى أن يتصل من جديد بالفن.

استطاع اسخيلوس أن يخلق اتصالا جديدا بين التراث والمسرح، وأخذ مواضيع مسرحياته من أساطير يعرفها معاصروه، بل كانت معروفة قبل هوميروس، وكانت مع ذلك تجلب الجمهور لمشاهدتها كما جلبت لصاحبها بعض الجوائز في المسابقات التي كانت تقام بأثينا.

وجاء بعده سوفوكليس وانطلق من نفس التراث وأضاف اليه ما أضاف... وعندما ظهر يوريبدس عرف المسرح على يديه تطورا في الشكل وفي المضمون... في النص وفي «العرض» واعتبر ممثلا لفجر الواقعية مع أنه ظل مرتبطا بالتراث. وهكذا نستطيع أن نقول.. إذا كان الارتباط بالتراث لا يصنع العبقرية فان الانفصال عنه لا يخلقها بدوره، وإنما تتجلى العبقرية في الطريقة التي يتم بها الانفصال عن شيء من اجل الاتصال بشيء اخر، أي في الكيفية التي نتعامل بها مع القديم من اجل خلق الجديد. وربما كان هذا ما يعنيه بعض الدارسين بقولهم : إن التراث حي دائما لا يموت، أو ان بعضه على الاقل يستحق الخلود لكن خلوده يتأكد عندما نعرف كيف نتعامل معه.. عندما نعرف كيف نفصل لنصل.

واذا انتقلنا الى التراث العربي، ويهمنا منه في هذا المقام ما يتصل بالتمثيل قبل ظهور مارون النقاش، فإننا نجد الامر يختلف عما سبق في التعامل مع هذا الفرع من التراث. فقد ظل التمثيل حاضرا باستمرار عند الامة العربية شأنها في ذلك شأن كل أمم الارض، ولكنه لم ينفصل عن الطقوس والعادات ليتصل بالفن كما حدث عند اليونان ! وهنا ينتصب سؤال ضخم تفرعت عنه أسئلة كثيرة حاولت وتحاول أن تجد مبررا لوقوف العرب عند هذه المحطة دون محاولة تجاوزها الى ما بعدها من محطات !.

لن نحاول الاجابة عن السؤال الرئيسي المتعلق بهذا الامر، ولا عن الاسئلة التي تفرعت عنه لسببين :

أ ـ أن غيرنا قام بهذا العمل كل حسب اجتهاده.

ب ـ لاننا نعتبر أن في حديثنا هذا وفي غيره ما يجيب ضمنا عن هذه التساؤلات، ولذلك سنكتفي بالاشارة الى بعض أنواع التراث الذي تشكل منه التمثيل العربي.

لقد عرف العرب التمثيل على المستوى الفردي والجماعي كنزعة فطرية في الانسان، كما عرفته كل الامم، وعرفوه على مستويات أخرى نجد بعضها فيما يلي :

1 ـ الطقوس الدينية قبل الجاهلية وبعدها.

2 ـ الاسواق منذ عرفها العرب بمظاهرها التجارية والادبية.

3 ـ الاحتفالات الاجتماعية.

4 ـ بعض مظاهر الفرجة كالحكواتي وخيال الظل والكركوز والسامر [2]... الخ.

إن ما يثير الانتباه في هذا التراث أنه يقترب من التراث اليوناني الذي تحول الى مسرح ! ولكنه ظل في العالم العربي على شكله لم يبرحه الى شكل اخر. ونجد أنفسنا هنا أمام أمرين : اما ان نلتزم بالتعريف الذي حدد بعد ظهور المسرح اليوناني فنتساءل من جديد : لماذا ؟ وما هي العوامل الداخلية والخارجية التي أدت الى التمسرح هناك، ولم تؤد اليه هنا ؟ وإما أن نلغي التعريف اليوناني للمسرح فنقول مع بوتيتسيفا [3] إن العرب عرفوا مسرحهم الخاص بهم... وليس من الضروري أن يلتقي بالمسرح اليوناني في كل عناصره أو في بعضها...

ولكني أعود فأقول : ربما تعلق الامر بالطريقة التي تعاملت بها كل فئة مع تراثها، إضافة الى عوامل أخرى ليس هنا مجال تفصيلها، إذ الاهم عندي الان أن أشير الى ارتباط التمثيل بالتراث في كل البيئات التي سبقت الاشارة اليها. وفي هذا المجال يلتقي العرب باليونان، ويلتقون جميعا بغيرهم من الشعوب حتى ليمكن القول إن :

ـ التراث يؤدي الى التمثيل.

ـ التمثيل يؤدي الى المسرح.

ـ التمثيل يؤدي الى التمثيل.

يعتبر ظهور النقاش مرحلة من مراحل المسرح العربي عند بوتيتسيفا [4] وتسميها مرحلة «تأورب المسرح العربي» وانطلاقا مما قدمنا يمكن أن نعتبر هذه الفترة بداية انفصال عن التراث العام من أجل الاتصال بالفن (العام) الا ان النقاش يمثل مرحلة متميزة من التمثيل والمسرح العربيين، وذلك لانه لم يكن مهتما بالتمثيل العربي قبل أن ينقله الى مسرح أو قبل أن يتأورب على يديه. وهذا أمر طبيعي لان عملية الانتقال هذه تمت عبر أجيال عديدة وليس عبر شخص واحد. ولعل هذا ما يفسر تأرجح دارسي مسرحية «البخيل» بين اعتبارها اقتباسا أو إبداعا وتأرجح النقاش نفسه بين القالب الغربي والتراث العربي. إن النقاش يبدو وكأنه ينطلق من تراثين : العربي والاوروبي. بل إن مارون النقاش يمثل في الواقع مرحلة من مراحل تأورب العالم كله، أو بصيغة أخرى نقول : إنه يمثل مرحلة تمازج التراث الانساني. ويظهر هذا التمازج في ما كتبه وفي الطريقة التي كتب بها ما كتب، وفي الكيفية التي قدم بها ما قدم أمام الجمهور العربي.

كتب النقاش ثلاث مسرحيات هي «البخيل» و«أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد» و«الحسود السليط».

المسرحية الاولى تلتقي مع مسرحية موليير في العنوان، وفي الشخصيات وفي الموضوع، وفي القالب العام. وتلتصق ببخيل موليير في بعض المشاهد حتى تبدو وكأنها ترجمت عنها ! وتعود المسرحية الثانية الى ألف ليلة وليلة لتأخذ منها موضوعها من أجل صبه في

قالب غربي موليري نقاشي، في حين تحاول المسرحية الثالثة وهي الحسود السليط أن تكون لها شخصيتها، أي أن تؤشر الى مرحلة من مراحل تمثل النقاش للتراث الانساني بصفة عامة.

ما فعله مارون النقاش في مسيرته المسرحية يبدو أمرا طبيعيا بالنسبة الى الشخص والى الفترة التي عاشها وعاش فيها، الا ان هذا الانتاج ظل زمنا طويلا نموذجا يحتذى ليس في لبنان وحدها ولكن في العالم العربي كله. ونستطيع أن نتتبع أعمال من جاؤوا بعد النقاش كالقباني وصنوع وغيرهما لنرى كيف انتقل هذا النموذج من بيروت الى الرباط عبر دمشق وبغداد والقاهرة وتونس. وكان على المسرح العربي أن ينتظر مدة طويلة قبل أن ينتقل من مرحلة الرجوع الى التراث الى مرحلة الوعي باستلهام التراث.

وصل المسرح الى المغرب في فترة كانت البلاد فيها تعاني من تسلط الحماية الفرنسية عليها. وكان المغاربة يتخذون مواقف متباينة من تراثهم التمثيلي، ولعله من حسن الحظ أن جاءنا بعض المسرح الغربي عن طريق المشرق بالرغم من الموقف المنفتح الذي أبداه تلامذة ثانوية مولاي ادريس بفاس من المسرح ككل ولو وصلنا المسرح الغربي عن طريق الحماية وحدها لكان للناس منه موقف آخر.

كان التراث التمثيلي قد انحط عندنا الى درجة كبيرة جعلت الناس يرون فيه وسيلة من وسائل التخذير التي يلجأ اليها المستعمر للقضاء على الشخصية الوطنية للمستعمر، وكان من أسباب هذا الانحطاط الاشخاص الذين يقومون بهذا التمثيل وموالاتهم لبعض أهداف الاستعمار. ولان بعض صيحات التحرير كانت تأتي من المشرق الى جانب ما كان ينبعث من الداخل فان المسرح لقي قبولا حسنا لدى المغاربة، وبذلك تم التفاعل بين المسرح المشرقي - الغربي والتراث المغربي العربي غير التمثيلي في المرحلة الاولى من هذا التلاقح... وعندما استقل المغرب وأدرك أنه أصبح قادرا على التحكم في التراث العام وتوجيهه الوجهة التي يريدها عادة اليه ليستلهمه في أعماله المسرحية مباشرة بعد الاستقلال.

كيف تعامل المغاربة قبل الاستقلال مع التراث من أجل مسرحته ؟ لا شك أن موضوعا كهذا يحتاج الى دراسة متعمقة أرجو أن تسمح لي الظروف أو لغيري بالقيام بها. ولكني مع ذلك سأحاول أن أقوم بخطوة أولى في الدراسة وذلك انطلاقا من عناوين أهم المسرحيات التي كتبت قبل الاستقلال.
إن دراسة نص أدبي من خلال عنوانه تكتسب أهميتها مما يوليه الباحثون للعلاقة التي تربط العنوان بالنص، وما يحدث من تفاعل بين العنوان والكاتب أثناء الاستعداد للكتابة، وعند ممارستها وربما بعدها، وما يفعله العنوان في توجيه القارىء في خلق العلاقة الاولى بين النص والقارىء. هذا اضافة الى ارتباط العنوان بالجانبين المادي والفني في نفس الآن.
واذا كان العنوان مهما بهذا القدر على مستوى أي عمل أدبي فكيف لا نوليه ما يستحق من عناية عندما يرتبط بفن جماهيري كالمسرح في فترة ازدهر فيها الاقبال على هذا الفن الذي كان يثير حماس الجمهور ويدفعه الى التصفيق بحرارة عندما ينكشف له موضع العنوان من النص. وكان تموضع العنوان أحيانا يحدد العبرة التي يراد استخلاصها من النص المسرحي ككل، ويقوم بإعلان نهاية العرض في بيئة كانت في بداية طريقها لاكتساب التقليد المسرحي. هذا بالاضافة الى ما يخلقه ارتباط النص بالعنوان أو ابتعاده عنه من رمز. بل إن العنوان وحده كان يستدعي تدخل الرقيب بالمطالبة بالتعديل أو بالمنع، وربما أدى بعض العناوين الى المتابعة والسجن. ومع ذلك فقد استطاع المؤلف المسرحي المغربي قبل الاستقلال أن يقول الكثير من خلال عناوين مركزة موحية.

وعند أول قراءة لعناوين المسرحيات المغربية التي كتبت في عهد الحماية نلاحظ أنها تدور حول ثلاثة محاور رئيسية هي :

أ - المحور الاجتماعي
ب - المحور التاريخي
ج - المحور الديني

ويتفرع كل محور رئيسي بدوره الى محاور ثانوية تسعى كلها لتصب في نفس الاتجاه الذي يلتقي مع غيره من المحاور الكبرى في محور أعم هو محاولة الاصلاح والتوجيه.

واذا نظرنا الى هذه العناوين نظرة إحصائية فإننا نلاحظ طغيان المحور الاجتماعي بصفة خاصة. وأعتقد أن هذا يرجع الى أسباب عديدة ربما كان أهمها ما يلي :

1 - أن المسرح بالمغرب كان وما يزال في مرحلة النشوء.
2 - أن نشوءه تزامن مع الوجود الاستعماري في المغرب.
3 - أن الفساد الاجتماعي كان باديا للعيان.
4 - أن المهتمين بالمسرح كانوا يمثلون طبقة واعية اعتبرت الاصلاح من واجباتها.
5 - أن هؤلاء كانوا يسعون الى إصلاح جذري ينطلق من الفرد الى الجماعة والى المجتمع.
6 - أن الرقابة كانت بالمرصاد لكل من يحاول التوعية.
7 - أن الجمهور ربما تجاوب، في فترة من الفترات على الاقل مع هذا النوع من المسرح الذي تنعكس على خشبته عيوبه الاجتماعية.
8 - أن المسرحيات المشرقية الاولى التي زارت المغرب كانت تحمل بعض هذه السمات.

ويأتي بعد هذا المحور الاجتماعي المحور التاريخي فالمحور الديني.

المحور الاجتماعي :

تتراوح عناوين مسرحيات هذا المحور بين الفصحى والعامية وإن كانت نسبة العناوين العامية قليلة إذ لم تظهر إلا مع قرب نهاية الحماية الفرنسية على المغرب. وهي في الغالب الاعم جمل اسمية تسعى أحيانا الى أن تكتسب صيغة الحكم العربية المعروفة. وتأتي احيانا في صيغة الاستفهام، كما تقتصر مرات على كلمة واحدة تأتي بمثابة المبتدأ الذي يبحث عن خبره.

وفي المحور الاجتماعي يمكن ادخال بعض العناوين التي تناولت القضية الوطنية بشكل من الاشكال دون أن تتخذ التاريخ تقية كما نجد في مسرحيتي «دماء الشهداء» و«الشعلة الحمراء» لرشاد بوشعيب، وفي مسرحية «في سبيل المجد» لعبد الواحد الشاوي، وفي مسرحية «رعي الجمال خير من رعي الخنازير» لادريس المسفر.. الخ. واعتقد ان هذه

المسرحيات وأمثالها ما كان ليغفل عنها الرقيب لولا تسترها وراء المحور الاجتماعي.

وحول المحور الاجتماعي تدور قضايا عديدة عرفها ومايزال يعرفها مغرب النصف الاول من القرن العشرين ومن أهمها :

- الصراع من أجل الحفاظ على الشخصية الوطنية.
- التذكير بالامس المشرق في مقابل اليوم المظلم.
- فقدان الانسان لانسانيته.
- الوضع الاقتصادي المزري.
- العلاقات العائلية.
- وضع اليتيم داخل مجتمع ينجرف نحو المادية.
- الزواج وقدسيته.
- العلم كوسيلة من وسائل القضاء على التخلف.
- خطورة الملاهي على الافراد والمجتمع... الخ

ويمكن الرجوع الى احدى مسرحيات تلك الفترة لنلاحظ ان هذه العناصر قد تجتمع كلها في مسرحية واحدة بنسب متفاوتة.

المحور التاريخي - التراثي :

لا شك أن هذا المحور كان أقرب الى نفوس المغاربة في هذه الفترة من المحور الاجتماعي ولذلك كانت عين الرقيب أشد صرامة عليه من غيره. وذلك لان الشعب المغربي أدرك منذ وقت مبكر أن أقرب السبل للتخلص من كل الافات هو القضاء على الوجود الاستعماري بالمغرب إلا أن نقل هذه الفكرة الى الشعب لم يكن بالامر الهين، فكان لا بد من اللجوء الى الاشارة والرمز. وهكذا لجأ المسرحيون المغاربة الى التاريخ والتراث من أجل عرض الواقع المعيش. ولا شك أن الرمز يستطيع ان يؤدي دوره كاملا عندما تدعو اليه الضرورة وعندما يصبح للمجتمع شفرة خاصة تخلقها الظروف. وقد كان التاريخ والتراث ملاذا للمسرح المغربي والعربي عامة عندما تشتد الرقابة والمتابعة.

واذا عدنا الى عناوين المسرحيات التاريخية التراثية نخرج بالملاحظات التالية :

1 - أنها تتعامل مع التاريخ العربي الاسلامي.

2 - أنها تحرص على ذكر بعض الاعلام التي عرفها هذا التاريخ.

3 - أنها تبتعد أحيانا عن التاريخ لتقترب من التراث الادبي كما نجد ذلك في مسرحية «كليلة ودمنة» لمحمد الحداد أو لتتعامل مع التراث الشعبي كما نلاحظ ذلك في مسرحية «عيشة قنديشة» للحاج محمد بنونة.

4 - أن هذه العناوين كالعناوين الاجتماعية متأثرة بعناوين المسرحيات المشرقية التي جاءت الى المغرب مع زيارات الفرق المسرحية التي وفدت على المغرب مع بدايات العشرينات من هذا القرن.

ويمكن الرجوع الى نموذج أو أكثر من مسرحيات هذا المحور لمعرفة الاهداف التي كان يسعى هذا المسرح الى تحقيقها.

المحور الديني :

وبانتقالنا الى المسرحيات الدينية نلاحظ ما يلي :

1 - ارتباط التاريخ بالدين في مسرحية «ليلة المولد» لاحمد زياد وفي مسرحية «بلال يعذب» للقرشي الناصري وغيرهما.

2 - التركيز على ذكر اسم الله كما نجد ذلك في مسرحية «مسجد الله» للحسن السايح وفي مسرحية «حكمة الله» لرشاد بوشعيب وفي مسرحية «يد الله» لعبد الرزاق الهراوي الخ.. ولا يخفى ما في هذا النوع من العناوين من محاولة للتحايل على الرقيب باللجوء الى الدين.

3 - محاولة الدعوة الى الاصلاح عن طريق الدين.

4 - محاولة الاصلاح بصفة عامة وهي ظاهرة تلتقي فيها عناوين المحاور جميعها.

وهكذا نلاحظ بصفة عامة ان عناوين المسرحيات المغربية قبل الاستقلال رغم توزعها على محاور مختلفة كانت تسعى الى هدف واحد هو التوعية. ونستطيع أن نأخذ على سبيل المثال العناوين التالية لنرى كيف تنطلق من الاجتماعي لتمر عبر التاريخي وصولا الى الديني وبذلك يظهر ترابطها رغم توزعها : فنجد في خانة المسرحيات الاجتماعية هذا العنوان : «محكمة الشعب» و«سليمان القانوني» من المحور التاريخي و«بلال يعذب» من المحور الديني اذ يتراءى الارتباط على النحو التالي :

محكمة الشعب ـــــ سليمان القانوني ـــــ بلال يعذب ونستطيع أن نقوم بنفس العملية بالنسبة الى كثير من العناوين الموزعة على مختلف المحاور.

ان التقسيم الذي قمت به تقسيم إجرائي توحي به الكلمات والعبارات، اما هدف المسرح المغربي قبل الاستقلال فقد كان واضحا وهو السعي الى استخدام المسرح على احسن وجه من وجوهه ليصبح اداة للتوجيه والتوعية من خلال اللقاء والتواصل حيث كان التجمع يخضع للمراقبة والمتابعة، وقد قام التراث التمثيلي والتراث بصفة عامة، قام كل منهما بما كانت تقتضيه الفترة سواء بالنسبة الى الحركة المسرحية، أو بالنسبة الى التحايل على الرقيب الاستعماري.

محمد الكغاط

الهوامش

1) باتريس بافيس - معجم المسرح Editions sociales Paris 1980 - - ص 220

2) نجد ما يقرب من هذه الاشكال في كل اقطار العالم العربي وان اختلفت الأسماء.

4.3) انظر كتاب ألف عام وعام على المسرح العربي. ا.ت. بوتيتسيفا ترجمة توفيق المؤذن دار الفارابي - بيروت 1981.

ملاحظات حول الوضع السينمائي المغربي

محمد نور الدين أفاية

الحديث عن وضعية الفيلم المغربي يدخل، في جوهره، ضمن الحديث عن مسألة الحداثة الثقافية والفنية بالمغرب. ذلك أن الامر يتعلق باختيار سياسي وبمناخ ثقافي، بحالة اقتصادية وبمستوى تقني، بسياق فني تخيلي وبنمط تواصلي. قد يبدو، لاول وهلة، أن طرح وضعية الفيلم المغربي داخل هذه الابعاد المتشابكة، يمثل تعويما للحديث، وتعبيرا عن رغبة في اثارة مشاكل أكبر من حجم الحديث - الذي من المفترض أن يكون متواضعا - عن السينما بالمغرب. من الجائز أن يكون هذا التحفظ صحيحا، ظاهريا، لكننا نتصور أن ارجاع الحالة التي عليها الفيلم المغربي الى سبب واحد، أو الاستقرار في المنطق التبريري، بعدما يقرب من ربع قرن على بداية انتاج الافلام المطولة، على الاقل، نهج لا يراعي اعتبارات الواقع ولا معطيات التاريخ والثقافة. لذلك نرى أن الوقت مواتي، الان، لتأكيد ما أصبح يبدو لنا ملاحظات، إن تحفظنا على نعتها بالواقعية، فهي على الاقل يفرضها الواقع وتستدعيها تطورات الامور.

إن المرء، كيفما كان موقعه، ودرجة اهتمامه بالشأن السينمائي، يحتار في كيفية تسمية الوضعية التي يعرفها الفيلم المغربي. وتتجلى علامات هذه الحيرة في الطرق المختلفة التي تتبع لصياغة عناوين الملتقيات والندوات التي تتخذ من السينما المغربية موضوعا لها. ذلك أن أغلب العناوين التي أعطيت لهذا الموضوع تضع الفيلم المغربي بين حالتين، كأن يقال مثلا : «الفيلم المغربي بين الانتاج والابداع»، «الفيلم المغربي بين الواقع والتخيل»، «الفيلم المغربي بين الروائي والوثائقي»، «الفيلم المغربي بين الطموح والانجاز»... الخ.

هل هذه الحيرة البادية في إعطاء تسمية وعناوين للحالة التي عليها الفيلم المغربي، راجعة الى اعتبارات واقعية تحيط بالوجود الموضوعي لهذا الفيلم ؟ أم انها تتعلق بتأرجح الخطاب النقدي أو عجزه عن إعطاء التسمية المناسبة ؟ أم ان الامر راجع اليهما معا ؟.

ويظهر ان كل محاولة للجواب عن هذه الاسئلة تستوجب احترام التمييز بين ما هو حكم واقع وبين ما هو حكم قيمة، لان كثيرا ما يحصل الخلط بينهما، إذ تصبح القيمة مصدر النظر الى الواقع أو الواقع مرجعا مطلقا للحكم.

هذا الخلط ولد أوهاما عديدة، استهلكت لمدة أكثر من عقدين. ساهم في انتاجها محترفو العمل السينمائي، وأيضا من شارك في بلورة كلام نقدي داخل الجامعة الوطنية للاندية السينمائية أو خارجها. من البديهي أن يعرف أي مجال إبداعي أو غيره، صراعات ومشاحنات لان ذلك من طبيعة الامور، لكن الوضعية الراهنة للفيلم المغربي وراءها تاريخ من الصراعات والاخطاء والحسابات، ومن جميع الاطراف، التي كانت تفكر في كل شيء الا في وضع قواعد مؤسسية، موضوعية تسمح لهذا البلد من أن تكون له افلام تكثف بعض تعبيرات الرصيد الحكائي الذي تختزنه

الثقافة المغربية. فهناك سينمائيون كانت لهم سلطة القرار في المركز السينمائي المغربي في الستينات، كانوا يعرقلون كل اتجاه لتكوين تقنيين وتأهيل فنيين، وحينما تركوا المركز نسمعهم، الان، يستنكرون غياب تقنيين مغاربة أكفاء.

وأول ملاحظة بدأت تفرض نفسها، بقوة، على المهتم بالوضعية الخاصة للشأن السينمائي بالمغرب، تتمثل في أن القول بوجود «سينما مغربية» فقد كل صدقية وكل معقولية. فالسينما، بوصفها صناعة وتجارة ومقومات مالية وتقنية ومؤسسية، لا يتوفر المغرب على كل شروطها، بل ولن يتوفر عليها في المدى المنظور لسببين اثنين : الاول هو أن المغرب، مثله مثل الاغلبية الساحقة لدول الجنوب، يفكر فيه بوصفه سوقا للاستهلاك أو فضاء لتصوير صور الاخرين، وبالتالي فان التوزيع العالمي للصور لن يسمح لبلد مثل المغرب بوضع أسس وقواعد لانطلاقة سينمائية تضمن شروط انتاج دائم مسترسل. السبب الثاني هو أن النهج الذي اتبعته المؤسسة الرسمية في هذا المجال، منذ أكثر من ربع قرن، وفي كل مرة، لا تتجاوز طموحاته المساهمة في انجاز كمية قليلة من الافلام. فالمغرب لم ينتج لحد الان الا ما يقرب من سبعين فيلم من أواخر الستينات الى اليوم، في حين ان هذا الرقم تنتجه السينما المصرية في غضون سنة واحدة فقط.

الملاحظة الثانية تتجلى في كون العمل السينمائي المسترسل يفترض، عموما، مناخا ثقافيا يتميز بوجود حركة أدبية وفنية تعضد السينما، وتزودها بما تحتاجه من نصوص أدبية ومقاطع موسيقية ولوحات تشكيلية وأجساد مسرحية.. الخ كل ذلك في إطار سوق رمزية تسمح بشروط التبادل والتداول، والانتاج وإعادة الانتاج.

يصعب القول، في الحالة المغربية، بأن ضعف الافلام ناتج عن غياب تام لاي حركة ثقافية. ذلك أنه مهما قيل عن طبيعة الانتاج الادبي والفني المغربي، فان ما يلاحظ هو أن المخرج المغربي، بشكل عام، يعيش في ما يشبه حالة انفصال واغتراب عن الواقع الادبي والفني بالمغرب. ولان طبيعة عمله معقدة وقاسية، فانه الى جانب اغترابه، يجد نفسه محاصرا بعوامل منها ما هو ذاتي وما هو موضوعي، وباعتبارات اقتصادية وسياسية من نوع خاص. فالامر لا يتوقف لديه عند الهموم التي يحملها المثقف أو الباحث أو الاديب أو عند تلك المشاغل التي تسكن الصحفي أو الاستاذ، بل إنه يتعين عليه، في ممارسته السينمائية، مواجهة قضايا تهم الاقتصاد والقانون والسياسة والفن والهوية والتقنية، وعليه أن يركب كل هذه المستويات في تدخله الاخراجي والسينمائي.

ويجب أن نشير الى أن الشروط المؤسسية، في جوهرها، تفرض على المخرج أن يكون أي شيء اخر، سوى أن يتفرغ لعمله الابداعي، وذلك للاسباب التالية :

اولا؛ ان الدعم الذي يخصصه المركز السينمائي المغربي لانتاج بعض الافلام يشترط - في نصوصه المنظمة له - فيمن يستفيد منه أن يكون صاحب شركة للانتاج. ولان حركة الانتاج الخاص شبه منعدمة في المغرب، فان كل المخرجين يضطرون الى خلق شركات خاصة بهم، الامر الذي يجعلهم يتخلون، تدريجيا وأحيانا بطرق لا واعية، عن دور المخرج، لينخرطوا في حسابات المنتجين والمقاولين. وتتضخم الاعتبارات المالية على حساب مغامرات الابداع والخلق.

ثانيا؛ ان الاغلبية الساحقة ممن وقع اخراج أفلام مغربية لم تأت من مجال الاخراج، بل ومنهم من لا يحوز شروط الانتماء الى العمل السينمائي. فالبعض منهم جاء من التصوير (مثل أحمد المعنوني، ومحمد عبد الرحمان التازي... الخ) ومنهم من دخل الاخراج آتيا من المونتاج (أحمد البوعناني...)، والبعض جاء من المسرح (الطيب الصديقي، نبيل لحلو، جيلالي فرحاتي...)؛ أو من الجامعة الوطنية للاندية السينمائية (سعد الشرايبي)، أو من قطاعات مهنية ووظيفية أخرى (حكيم نوري من الجمارك، وحسن بنجلون من الصيدلة...)، والقليل القليل منهم من هو مؤهل تقنيا وفنيا للاخراج (مصطفى الدرقاوي، حميد بناني، عبد القادر لقطع...) وهؤلاء قليلي الانتاج من الناحية الكمية.

قد يقال بأن المخرجين الذين أصبحوا كذلك، بحكم الضرورة، لا بمقاييس التكوين، لهم اختصاص في السينما، أو عملوا كمساعدين في الاخراج مع بعض السينمائيين قبل أن ينخرطوا في العمل الاخراجي، أو تدربوا في بعض المدارس السينمائية.. الخ؛ وبالتالي فان الحديث عنهم بهذه الطريقة لا يفسر أي شيء، مادامت السينما مجال واسع، ويمكن لمدير التصوير أو المؤلف أو المسرحي، أو الجمركي حتى، أن يصبح مخرجا.

مادام هذا التحفظ واردا، ويظهر عليه ما يلزم من شروط الانسجام، لماذا إذن نصنع أفلاما لا تتوفر فيها حتى أبجدية الكتابة السمعية - البصرية؟ ولماذا ينتظر المهتمون بالشأن السينمائي، أحيانا، أكثر من عشر سنوات حتى يجدوا فيلما مغربيا منظم روائيا، ومحبوك تقنيا، وممتع جماليا ؟ هل السبب راجع الى الاعتبارات المادية والموضوعية فقط، أم ان الامر يتعلق بقصور سينمائي ذاتي، وبعجز على الحكي بواسطة السينما ؟

الملاحظة الثالثة تتمثل في كون الفيلم المغربي يعاني من مشكلة حقيقية في الكتابة والتخيل. وهذه المشكلة تبدأ من الفكرة الى السيناريو الى التصوير، والتمثيل والاخراج والمونتاج. فبسبب غياب كتاب سيناريو متخصصين، يضطر المخرج الى تهييء سيناريو لا يستجيب للشروط الاولية للكتابة. وحين يعثر على إمكانية ترجمته الى صورة، تجده مرتبكا في صوره، حائرا في أفكاره، مضطربا في شخوصه، مشوشا في تركيبه. وهذه ملاحظة تنطبق على الغالبية العظمى من الافلام المغربية. هناك استثناءات، ولكنها نادرة. فأفلام مثل «وشمة» و«ألف يد ويد» و«باديس» و«شاطىء الاطفال الضائعين» و«حب في الدار البيضاء»؛ على الرغم من اختلاف أزمنة وشروط إنتاجها وإخراجها، فإنها تبقى أفلاما مقبولة، بالقياس الى الافلام المغربية الاخرى أو حتى بالنسبة لبعض الافلام المغاربية.

إن مسألة السيناريو تتداخل فيها شروط الاحتراف والكتابة والتخيل. قد يقال بأن المسألة لا تتطلب كل هذه الشروط، على اعتبار أن السيناريو، هو، في حقيقته، مجرد قصة تكتب أو تقتبس من نص أدبي. ويأتي التقني، بعد ذلك، ليقوم بتقطيع فقراتها الى

مشاهد ومتواليات ولقطات، وبالتالي، فإن الاهمية التي نوليها لمسألة السيناريو مبالغ فيها. إذا كان الامر كذلك لماذا لم يستفد المخرجون من الانتاج القصصي المغربي، حتى ولو سلمنا جدلا، بأن الاعمال الروائية المنشورة لا تستجيب لانتظاراتهم ؟

قد يقال بأن القصص المغربية لا تتميز بكثافة بصرية، ولا تقدم شخصيات قابلة لتحويلها الى العمل السينمائي. غير أننا نعلم، في هذا الباب، أن كتابا للسيناريو عالميين ومصريين وسوريين استطاعوا اقتباس نصوص روائية وقصصية، كان الناس يتصورون اقتباسها الى السينما أمر مستحيل. ثم إذا اعتبرنا تبرير ضعف التخيل في القصص المغربية مقبول من طرف المخرجين، ماذا يمكن أن يقال عن الحكايات وأنماط السرد الشفوية في الثقافة الشعبية، وهل الاحداث والظواهر والوقائع الكثيرة التي تحصل في المجتمع المغربي، يوميا، وترصدها الصحافة المغربية بشكل دائم، غير قابلة الى أن تتحول الى مشاريع سينمائية ؟.

أسئلة كثيرة يمكن أن تطرح بخصوص موضوع السيناريو في الفيلم المغربي. كما أن ملاحظات عديدة يجوز أن تسجل في موضوع التصوير والمونتاج والاخراج. فمشكلة الكتابة لا تقتصر على السيناريو، بوصفه مشروع فيلم، وإنما تبرز في أسلوب التصوير، وفي طرق تسيير الممثلين، وفي كيفية توليف لقطات ومتواليات الفيلم. هذه الملاحظة تجد تبريرها في العلاقة المضطربة التي تميز الفيلم المغربي مع جمهوره، لانه لا يمكن - حتى ولو تشدد النقاد في أحكامهم - أن يقاطع الجمهور المغربي أفلام أبناء بلده، لو وجدوا فيها ما يفيدهم ويمتعهم ويحكي لهم عن قضايا وموضوعات تهمهم.

الفيلم المغربي يعاني من مشكلة مستوى ثقافة صاحبه، ومن مسألة حكي وتنظيم وتخيل. وهذا، في العمق، ما يفسر أزمته التواصلية.

ليس الانتاج هو المبرر الوحيد فيما يعرفه الفيلم المغربي من اضطراب داخلي. مشكلة الانتاج قائمة، بحكم الطبيعة الخاصة للفن السينمائي، ولكن بعض المخرجين المغاربة توفرت لهم كل شروط الانتاج ولكنهم أعطوا أفلاما يشعر المرء أمامها بالاحباط. وأكبر دليل هو فيلم «طبول النار» لسهيل بنبركة. ميزانية هذا الفيلم تمثل أضخم ميزانية في تاريخ القارة الافريقية، ساهمت في إنتاجه بلدان لها تجربة سينمائية عريقة، كالاتحاد السوفياتي سابقا، وإيطاليا، ولكن الفيلم يعاني من ارتباك داخلي، وتشوش في الرؤيا واضطراب في التركيب مثير.

السينما صنعة وتفكير وحساسية. ولا يمكن أن تظهر الصنعة بدون تفكير منظم. ويصعب أن تتناغم مقومات التفكير في استقلال عن حساسية صاحبه، مادام الامر يتعلق بالابداع والفن.

المخرج المغربي لا يكف عن الشكوى من كون المساعدة التي تقدم له لا تكفيه. لهذا يلتجيء الى أطراف أجنبية للانتاج المشترك. وهنا تتفاقم بعض الحالات. إذ تنضاف العوامل المادية، وقلة التجربة والاحتراف، الى ضغوطات الانتاج المشترك، الذي يفرض مصوريه وممثليه، بل وحتى بعض توجهاته.

إن الانتاج المشترك يمثل انفتاحا ووسيلة لانجاز بعض المشاريع. ولكن الامر يغدو اشكاليا حينما يتعرض المخرج للمساومة والابتزاز، وتفرض عليه شروط مهينة للتنازل. والدليل على هذا القول أن الافلام التي تم إنجازها اعتمادا على الانتاج المشترك، اللهم الاستثناءات قليلة مثل «باديس» و«شاطىء الاطفال الضائعين» الى حد ما - جاءت باهتة، بدون ملامح، هجينة، لغة وصورة وممثلين وحكاية. وأبرز مثال يتجلى في فيلم «قفطان الحب منقط بالهوى» لمومن السميحي. قصة الفيلم من نسج الخيال المغربي، لكن طريقة تحويرها الى السينما، وضغط شروط الانتاج المشترك، بإدخال اللغة الفرنسية وممثلين فرنسيين، وأسلوب اخراج وتركيب صور الفيلم، كل ذلك أعطى فيلما لا روح فيه ولا هوية له.

هناك أفلاما مغربية لا يدخلها الشك من أي جانب، فكرة وإنتاجا وتمثيلا وإخراجا. وفيلم «وشمة» نموذج لهذه الافلام. نسجل هذه الملاحظة ونحن نعرف أن المجال السينمائي يصعب تحديد هوية منتوجه بشكل مطلق باعتباره حقلا للابداع يسمح بتداخل الحساسيات، وتمازج الكفاءات وهجرة الثقافات والرموز. وإذ نسلم بهذه القدرة التركيبية للسينما، فإننا لا نغفل، بالمقابل، ضرورة تجذر المخرج في محيطه الثقافي والاجتماعي، وكفاءته في نقل كلام الناس وصورهم وحركاتهم في شكل لقطات ومتواليات محبوكة، منسجمة وممتعة. المشكلة هي أن من المخرجين المغاربة من يصنع أفلامه عن جذارة، برغم المعوقات والمشاكل، ومنهم من يصنع لهم الاخرون أشرطتهم. وهذه مسألة في غاية الخطورة.

الملاحظة الرابعة تتعلق بالفيلم المغربي والجمهور، ذلك ان هجانة بعض الافلام، من حيث فكرتها وشخوصها وانجازها، تؤثر، بشكل كبير، على موقف المتلقي. ان الافلام المغربية التي ترهن نفسها بموضوعات ذات مضامين أنتروبولوجية، أو تلتزم بحدود العمل الوثائقي، والامثلة كثيرة في هذا الباب، لم تستطع خلق الجمهور المغربي، باعتبار أن هذا الجمهور غير مستعد، أحيانا، لمواجهة نفسه وصوره اليومية التى تلح الافلام المغربية على تقديمها له بطريقة مرتبكة، وغير مستعد، من جهة أخرى، لمشاهدة صور لا تنقله من رتابة الاشياء وطغيان الهموم الواقعية، الى عالم رمزي مغاير، من حيث أسلوب روايته وحضور شخوصه وطبيعة مضامينه وجمالية أبعاده.

نتج عن الاتصال، غير المبدع، للمخرج المغربي مع موضوعاته، انفصال مهول مع جمهوره، فضلا عن أن المسألة لا تكمن في الموضوعات فقط، بل في الذات التي تتعامل معها وفي الصياغة السينمائية لها.

الحديث عن موضوع الفيلم المغربي والجمهور متشعب، وتدخل فيه حسابات ذاتية لا علاقة لها بالواقع الموضوعي. هناك من المخرجين من يتدرع بمقولة إقبال الجمهور على فيلمه لاخفاء عيوبه البنيوية. ومنهم من لا يفكر الا في الجمهور الاجنبي. واخرون يصرون على تفجير هلوساتهم واستيهاماتهم، بدون أدنى اعتبار فعلي للمشاهدين المفترضين لافلامهم.

وحتى تتوضح لنا الصورة، نتوقف عند لغة الاحصائيات التي يمكن أن تظهر لنا حقائق طالما أغفلها المهتمون بقطاع السينما. وسنعتمد، هنا، على دراسة إحصائية قدمتها مجموعة البحث السوسيولوجي بكلية الاداب والعلوم الانسانية ابن مسيك بالدار البيضاء تحت عنوان : «سينما وجمهورها بالمغرب» [1].

اعتمدت الدراسة على عينة مكونة من 1200 شخص تمت فيها مراعاة التوزيع الاجتماعي والجغرافي عبر التراب الوطني، الجنس، السن والسكن. ولان السينما ظاهرة منعدمة الوجود في البادية المغربية، فان البحث اقتصر على الجمهور الذي يوجد في مدن تتوفر على تجهيز سينمائي.

ولكي لا نفصل في تفصيل نتائج هذه الدراسة المتعلقة بعدد السكان بالنسبة لعدد القاعات، أو نسبة وأعمار من يذهب الى السينما، أو أسباب عدم ارتياد القاعات، والمستوى الثقافي للجمهور أو نوع الافلام المشاهدة... الخ، فإننا سنقتصر على القسم المتعلق بنسبة المشاهدين للافلام المغربية.

وتشير الدراسة الى ان 70 % من جمهور العينة شاهدوا فيلما مغربيا على الاقل، و30 % لم يشاهدوا أي فيلم داخل 70 % المشار اليها، 8 % فقط شاهدوا خمسة أفلام أو أكثر، و37 % بين فيلمين وأربعة، و25 % لم يشاهدوا أي فيلم.

المعطى المثير في هذه النسب هو أن مشاهدي الفيلم المغربي ممن أجابوا على أسئلة البحث، 53،45 % منهم شاهدوه في التلفزيون. من بينهم 40،17 % شاهدوا فيلما واحدا، 52،18 % شاهدوا بين فيلمين وأربعة، و7،1 % شاهدوا خمسة أفلام أو أكثر.

نتيجة ذلك هو أنه إذا كانت 70 % من المتفرجين قد شاهدوا، على الاقل، فيلما مغربيا واحدا، فان ذلك حصل بفضل التلفزيون الذي يسمح لاكثر من نصف العدد من مشاهدة هذا الفيلم.

هكذا يكذب الواقع كثيرا من الكلام عن الجمهور والفيلم المغربي، إذ : «لا يمكن أن نضع في نفس المستوى من خرج من منزله وأدى ثمن تذكرته لمشاهدة الفيلم المعني، ومن وجد نفسه يشاهد فيلما على شاشة التلفزيون بالصدفة وبدون أن يرغب في ذلك. واذا استثنينا هذه الشريحة من السكان، فإن عشاق الافلام المغربية لا يمثلون الا 20 % من جمهور العينة. الامر الذي يدفعنا الى القول، بأن جمهور الفيلم المغربي محدود جدا، مادام شخص واحد فقط من بين خمسة أشخاص يبذل مجهودا للذهاب (أو للتمتع) الى السينما لمشاهدة فيلم مغربي». [2]

أحكام القيمة التي أطلقت على الفيلم المغربي من طرف جمهور العينة تنقسم الى نوعين : نوع سلبي، يتعلق بالجواب على سؤال «لماذا لم تشاهد أي فيلم مغربي ؟». توزعت الاجوبة والاحكام حسب الترتيب التالي : «لانه غير موجود»؛ «وهل هناك شيئا يستحق المشاهدة ؟»؛ «ليس في المستوى»؛ بعيدون عن واقعنا»؛ «السينمائيون يعيشون متخيلهم بدون أخذ الواقع المغربي بعين الاعتبار».

أما النوع الثاني من الاحكام، فهو معتدل، مع ملاحظة أن السينما المغربية لم ترد الخروج من طفولتها بعد. وبرغم ذلك، فإنه يتعين تشجيعها. في هذا الصدد، يلاحظ أصحاب البحث ان هذه الاحكام تحركها نبرة وطنية واضحة، إذ أنه جوابا عن سؤال حول مستوى الفيلم المغربي، هل هو «ممتاز»، «جيد»، «متوسط»، «ضعيف»، «رديء»... الخ أغلب المستجوبين تساهلوا في أحكامهم، إذ أنهم حين يعبرون عن اعتقادهم بأن الفيلم «متوسط» فإنهم يصرحون، مع ذلك، بأنه «جيد». أو انه اذا كان «ضعيفا» فانهم يقولون بأنه «متوسط» [3].

تضمنت الدراسة معطيات احصائية بالغة الدلالة حول اراء الجمهور المغربي في المخرجين والممثلين والصورة والصوت والديكور والموسيقى والموضوع واللغة والنقد... الخ. ومهما كانت محدودية لغة الارقام، أو عدم تمثيلية هذه العينة، فان ارقامها تنطق بحقائق تلتقي، في كثير من الاحيان، مع الاجتهادات الخاصة لبعض المهتمين. لذلك فالقول بأن المخرج المغربي يعيش موضوعاته في انفصال عن الواقع وتطورات الاذواق وتنوع الحساسيات، قول لا يبتعد كثيرا عما عبرت عنه الارقام المتعلقة بمواقف الجمهور من الفيلم المغربي.

الحديث عن الجمهور يستدعي التوقف، أيضا، عند وضعية الجامعة الوطنية للاندية السينمائية، وحالة الثقافة السينمائية في الوضع الراهن. والملاحظ أن الطريقة التي تأسست بها الجامعة وظروف تأسيسها، والاساليب التي كانت تنشط بها، والناس الذين سيروها، والتطورات التي عرفتها، جعلت منها هيكلا استنفد امكاناته في المرحلة الراهنة. وهي نتيجة مقصودة من طرف البعض، الذي قرر الابتعاد عن مشاكل هذا القطاع والتفرج على موت الجامعة، بدون أي شعور بالاسى، مادام العهد الزاهر الماضي كان عهدهم، وما دام انهيار الجامعة دليلا على قيمة غيابهم. لذلك يبدو من الضروري تقييم عمل الجامعة وتحديد المسؤوليات والتحرر من الصور الاسطورية عن بعض الاشخاص، وإعادة زرع الحياة فيها، لانها لعبت، ويمكنها ان تلعب، دورا تثقيفيا لا يستهان به.

هذه ملاحظات عامة، قد تلتقي مع ما هو موجود وقد تخطىء لا تريد الانتقاص من حجم المشاكل المادية والنفسية التي يعاني منها السينمائي المغربي، ولكنها، بالمقابل، لا تتساهل مع رداءة وضعف بعض العاملين في هذا القطاع. فالى جانب الاعتبار المادي، وقلة الاحتراف، والتطفل على الميدان، يعاني المخرج المغربي من مشكلة انفصال حقيقي مع مجتمعه وثقافته، ويتعامل بكثير من التعالي مع الحقول الابداعية المغربية الاخرى، بل ويعيش وعيا شقيا فعليا، لا يتمكن من تحويل عناصره الى عمل ابداعي. لذلك فانه بالاضافة الى المشاكل الموضوعية التي يعرفها الفيلم المغربي، فان صانعه يجسد مشكلة ثقافية فعلية، بكل المعاني الممكنة التي تتضمنها كلمة ثقافة، سواء المتعلقة بالهوية المغربية العربية، أو بالثقافة العالمية، أو بتلك المرتبطة بمجال السينما كحقل فني إبداعي. مشكلة الفيلم المغربي ترجع الى اعتبارات ثقافية أكثر مما يجب أن تختزل في عوامل مادية صرفة. وحالة المخرج المغربي لا تبتعد في شيء، عن قضايا الحداثة الثقافية والفنية بالمغرب.

السينما المغاربية : (1967 ـ 1991)

سينما مجددة بعمق بالنسبة للعالم العربي

بقلم : فريد بوغدير

ترجمة : أحمد سيجلماسي

تقديـم :

في هذا النص التاريخي يلقي المخرج والمؤرخ السينمائي التونسي نظرة بانورامية مركزة على وضعيات السينما بالبلدان المغاربية مركزا على التجارب الفيلمية المجددة على مستوى الكتابة السينمائية، هذه التجارب التي شكلت طفرة نوعية في مسار الفيلموغرافيا المغاربية.

ابتداء من سنة 1967 وتزامنا مع عرض شريط «ريح الاوراس» للجزائري محمد لخضر حامينا بمهرجان «كان»، لم تعد البلدان المغاربية مجرد ديكور مفضل لتصوير الافلام الامريكية والاوروبية (من «الدار البيضاء» لمايكل كورتيز الى «مغامري السفينة المفقودة» لستيفن سبلبرغ) بل اصبحت الى جانب ذلك مهدا معترفا به لسينما مجددة بعمق بالنسبة للعالم العربي فيما قبل كانت السينما المصرية هي السينما العربية الوحيدة التي لها السيادة المطلقة في البلدان المغاربية والشرق الادنى. لقد تأسست هذه السينما ابتداء من سنة 1927 على شاكلة النموذج الصناعي الهوليودي بنجومه واستوديوهاته الكبيرة. وباستثناء بعض افلام «سينما المؤلف»، ظل المنتوج السينمائي المصري اساسا من نوع «سينما الهروب» التي يحركها البحث عن مداخيل شباك التذاكر اكثر من السعي الى بلورة لغة فنية جديدة وأصيلة. وفي الوقت الذي كان فيه لهذه السينما متسع من الوقت، طيلة اربعين سنة من الوجود، لخلق جمهور عريض لها داخل العالم العربي فان السينمات المغاربية لم



● الممثل الجزائري رويشد (الى اليمين) في لقطة من فيلم «حسن النية»

تظهر الا بشكل متأخر جدا وذلك لتؤسس سوقا حقيقية للتوزيع تمكنها من ان تتحول الى صناعة. لقد كان لظهور التلفزيون وانتشاره في الخمسينات تأثير على السينما الامريكية، الشيء الذي حرمها دفعة واحدة من نصف جمهورها وفرض على المتحكمين في دواليبها، السيطرة على أكبر عدد ممكن من شاشات بقية بلدان العالم. وبهذا الحل الوحيد الذي اصبح حيويا بالنسبة للسينما الامريكية تمكنت منتوجات هذه الاخيرة من تحقيق المداخيل والارباح، ومع سنوات الستينات كانت الاوراق قد وزعت، وفي غياب سوق قادرة على خلق بنيات صناعية للانتاج وأمام غزو الشاشات المغاربية من طرف موزعي الافلام الاجنبية، لم تجد السينمات المغاربية امامها اذن وفي أغلب الحالات الا القناعة بالوجود بفضل مساعدات مالية حكومية تتأرجح بين الخمس (تونس والمغرب) والكلفة الاجمالية للافلام (الجزائر وليبيا). هكذا، في غياب البنيات التجارية، اصبح السينمائيون المغاربيون يتصرفون بحرية وعلى الفور من اجل ممارسة سينما «تعبيرية» تمكن من التجديد على مستويات الشكل والمضمون، مقارنة مع الاخ المصري الاكبر.

ان هذه الا ستماتة وذيوع صيت نهضة سينمائية من النوع الفني بالبلدان المغاربية كان يدعمها بشكل كبير مناخ العشق السينمائي الموروث عن مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية.

الابناء الطبيعيون لنوادي السينما :

اذا كان بعض السينمائيين الجزائريين مثل محمد لخضر حامينا («وقائع سنوات الجمر» / 1975 + «ريح الرمل» / 1982) واحمد راشدي («الافيون والعصا» / 1970 + «طاحونة السيد فابر» / 1985) منحدرون مباشرة من سينما الجيش إبان فترة حرب التحرير الوطني، فان اخرين امثال مرزاق علواش («عمر قتلتو» / 1977) وفاروق بلوفة («نهلة» / 1979) او محمد بوعماري («الفحام» / 1972) كانوا الابناء الطبيعيين لنوادي السينما والسينماطيك (CINEMATHEQUE) بالخصوص، هذه السينماطيك التي تأسست سنة 1964 وظلت بعد ذلك اهم سينماطيك في العالم الثالث.

ونفس الشيء في المغرب حيث كانت الجامعة الوطنية للاندية السينمائية (من اهم الفيدراليات في افريقيا هي وشقيقتها التونسية) وراء اول فيلم متميز أخرجه مغربي، يتعلق الامر بـ «وشمة» (1970) لحميد بناني، نعثر في جينيريكه على أسماء كل من نور الدين الصايل (رئيس الجامعة انذاك) ومحمد عبد الرحمان التازي، وهما الرجلين اللذين اشتركا لاحقا في انتاج افلام مهمة جدا كـ «ابن السبيل» (1981) و«بادس» (1989) (والفيلمين معا من اخراج عبد الرحمان التازي).

وفي تونس كانت هذه البنوة أكثر بداهة حيث أن نفس الرجل، الطاهر شريعة، رئيس الفيدرالية التونسية لنوادي السينما انذاك، هو الذي نجده باعتباره رئيسا لمصلحة السينما بوزارة الثقافة، وراء انتاج اول شريط روائي مطول بتونس («الفجر» لعمار الخليفي 1967) ووراء انشاء الفيدرالية التونسية للسينمائيين الهواة (1968) وبالخصوص وراء ميلاد المهرجان الدولي : «ايام قرطاج السينمائية» سنة 1966، الذي سيلعب دورا رائدا في انعاش ومنافسة السينمات الشابة بافريقيا والعالم العربي. فمن الفيدرالية التونسية لنوادي السينما والفيدرالية التونسية للسينمائيين الهواة انبثق سينمائيون حصلوا على عدة جوائز دولية مهمة مثل رضا الباهي («شمس الضباع» / 1977) والطيب لوحيشي («ظل الارض» / 1982) ونوري بوزيد («ريح السد» / 1986 + «صفائح من ذهب» / 1989) او فريد بوغدير («حلفاوين» / 1990). وفي ايام قرطاج السينمائية انعقدت اهم المناظرات والتقى السينمائيون في تجمعات حددت فيها الخطوط العريضة لمختلف استراتيجيات تنمية السينما الافريقية والعربية على الصعيدين الاقتصادي والفني. وهذه الاستراتيجيات كانت تسعى الى التوفيق بين وضعيات جد متنوعة.

أما في ليبيا فكانت السينما، المؤممة كليا، تحت وصاية مؤسسة الخيالة التي تحتكر دور العرض السينمائية وتوزيع الافلام والانتاج.

وهذه المؤسسة لم تعمل لحد الان على اظهار سينمائيين ليبيين متميزين، الا انها وبالخصوص قدمت خدمات لمخرجين عرب اخرين مثل الامريكي - السوري مصطفى العقاد بالنسبة لفيلميه الضخمين : «الرسالة»

(1977) و«عمر المختار» (1981) اللذين شارك فيهما الممثل الامريكي انطوني كوين.

واذا انتقلنا الى موريتانيا، حيث ترجع ملكية دور العرض السينمائية الى الخواص، نجد أن المكتب الوطني الموريتاني للسينما قد انتج بضعة افلام وثائقية رسمية في السبعينات وبعد ذلك اختفى هذا المكتب في منتصف الثمانينات تاركا وراءه «مصلحة للسينما» تابعة لوزارة الاعلام يقتصر دورها على الوصاية الادارية ليس الا. اما السينمائي الموريتاني الوحيد المعروف على الصعيدين الافريقي والعالمي فهو محمد هوندو («الشمس 0» / 1970 وافلام اخرى) الذي انجز كل افلامه ليس في نواكشوط وانما بباريس حيث يعيش منذ الستينات.



● محمد مفتاح (زايد) مع العربي الدغمي (الفقيه موسى) في لقطة من شريط «بامو»

الجزائر والمغرب: اختيارات متعارضة في الاصل

في الجزائر حيث تأميم 400 قاعة سينمائية منذ الاستقلال سنة 1962 مارست الدولة احتكارا للانتاج واستيراد الافلام والتوزيع عبر مؤسسة «الاونسيك» (= الديوان القومي للتجارة والصناعة السينمائية) التي أحدثت سنة 1967 واصبحت ابتداء من 1986، بعد تغييرات عدة، تحمل اسم «الكاييك» (= المركز الجزائري للفن السينمائي وصناعته). وتعتبر بداية 1991 التاريخ الذي سيعرف انطلاق العمل بالنظام الليبرالي، وهكذا فمؤسسة «الاذاعة والتلفزة» الجزائرية التي انتجت بإيعاز من مديرها احمد بدجاوي افلاما سينمائية طلائعية جدا سنتي 1978/1979 («نهلة» لفاروق بلوفة / «مغامرات بطل» لمرزاق علواش / «نوبة نساء جبل الشنوا» للروائية اسيا جبار) ستنحل وتنقسم الى ثلاث مؤسسات من بينها «المؤسسة الوطنية للانتاج السينمائي والسمعي البصري» التي حافظت على استمرارية هذا التقليد بمشاركتها سنة 1990 في انتاج ثالث فيلم للمخرج الجزائري عكاشة طويطة المقيم بأوروبا: «صيحة الرجال» (أخرج قبله: «المضحى بهم» / 1982 و«الناج» / 1988).

وتجدر الاشارة الى أن المخرج الجزائري محمود الزموري الذي يعيش بباريس وهو المخرج الهزلي صاحب افلام: «خذ عشرة الاف فرنك وانصرف» (1982) و«سنوات التويست المجنونة» (1986)، اخرج سنة 1990 بالجزائر فيلم «من هوليود الى تامنراست» الذي يتضمن نقدا لاذعا للتيارات الاصولية وينتقد ايضا النماذج الثقافية المفروضة من قبل البرامج التلفزيونية الاجنبية والملاحظ ان هذا الفيلم لقي نجاحا كبيرا بفرنسا.

لقد شهدت السينما الجزائرية أجمل فترات مجدها أولا سنة 1975 عندما حصل فيلم «وقائع سنوات الجمر» لمحمد لخضر حامينا، قمة افلام المرحلة الاولى المخصصة لحرب التحرير الوطني، على السعفة الذهبية بمهرجان «كان»، ثم سنة 1977 مع النجاح الجماهيري المنقطع النظير لفيلم «عمر قتلتو» لمرزاق علواش، وهو من أوائل افلام الاتجاه الواقعي ـ النقدي، الذي يتعرض للحياة اليومية في جزائر الحاضر. وبعد ذلك عرفت هذه السينما جمودا وتحجرا بيروقراطيا جعل العديد من السينمائيين يسافرون الى أوروبا بحثا عن وضعية أفضل. وهناك اخرج مرزاق علواش شريط «حب في باريس» (1986) كما أخرج ابراهيم تاكي (صاحب فيلم «قصة لقاء» / 1982) شريط «أطفال النيون» (1990).

أما البعض الاخر فقد استقر في الشرق الادنى مثل المخرج الموهوب عبد العزيز الطلبي، صاحب فيلم «نوا» (1972). وكان من الضروري انتظار عشر سنوات بعد شريط «عمر قتلتو» حتى يتمكن مجددا فيلمين جزائريين من الحصول على جوائز عالمية من خلال تعرضهما ايضا لثقل التقاليد المتواجدة في القرى المنعزلة: «القلعة» لمحمد شويخ (1986) و«لوس» (او زهرة الرمال) لمحمد رشيد بلحاج (1989).

أما في المغرب حيث على النقيض من الجزائر، تركت تجارة السينما كلية إبان الاستقلال لصالح القطاع الخاص فان المركز السينمائي المغربي الذي أنشأ سنة 1944 لم يتدخل في التوزيع وبشكل خجول الا سنة 1986 عندما اسندت مهمة ادارته الى السينمائي سهيل بنبركة («الف يد ويد» / 1972 و«حرب البترول لن تقع» / 1974 و«عرس الدم» / 1978 و«أموك» / 1982 و«طبول النار» / 1990) وذلك عن طريق استيراد بعض الافلام المتميزة وانشاء «قاعة خاصة بالفن والتجربة» للتمييز بينها وبين برمجة القاعات الوطنية (260 قاعة سينمائية) التي يغلب عليها أساسا الطابع التجاري.

والملاحظ ان صندوق الدعم لانتاج الافلام المغربية يمول باقتطاع جزء من مداخيل الافلام الاجنبية (وفكرة هذا الصندوق شأنه في ذلك شأن الصندوق التونسي المماثل له مستمدة من نظام «التسبيق على المداخيل» الفرنسي المتميز) ويشرف على تسييره المركز السينمائية المغربي الذي يساعد جزئيا فيلمين مطولين أو ثلاثة في السنة ويضع أيضا رهن اشارتها مختبره بالالوان.

ومن بين الافلام المغربية الاكثر تميزا، علاوة على العناوين السابق ذكرها، نشير الى ما يلي : «الشركي أو الصمت العنيف» (1976) لمومن السميحي، «ايام أليام» (1978) لاحمد المعنوني، «عرائس من قصب» (1981) لجيلالي فرحاتي و«باب على السماء» (1988) لفريدة بليزيد. والملاحظ انه لا الموزعون الخواص المغاربة ولا «الاذاعة والتلفزة المغربية» الوطنية ولا التلفزة الخصوصية المؤدى عنها (بالمرموز) «دوزيم» يتدخلون في عملية الانتاج الوطني للسينما، هذه السينما التي تشهد بعض افلامها على أبحاث في الشكل (= الكتاب السينمائية) تعتبر من بين الابحاث الاكثر تقدما على المستوى المغاربي، لكن هذه الافلام لم تعرف بعد توزيعا محليا كافيا ليشاهدها جمهور شعبي واسع.

تونس : جيل جديد

ظل نظام السينما في تونس ولمدة طويلة في مفترق الطرق بين نظام الجزائر المؤمم كلية ونظام المغرب المتميز بطابعه الخصوصي الغالب وذلك بفضل وجود الشركة الوطنية «الساتبيك» (حرفيا = الشركة المجهولة التونسية للانتاج والانتشار السينمائيين) التي تأسست سنة 1960. وفي عام 1987 كان عليها ان تتنازل عن استيراد الافلام وعن القاعات الخمس التي تملكها في السوق التونسية التي تتوفر على سبعين (70) قاعة، لتتفرغ فقط لتسيير مختبر الالوان «قمرت»، وهو مختبر منافس جدا وبه تم تحميض الاشرطة السالبة لعدة افلام هوليودية صورت بتونس، من بينها : «القراصنة» لرومان بولانسكي وهو فيلم انتجته شركة «قرطاجو - فيلم» لصاحبها طارق بن عمار. وهذا الاسم الاخير يرمز الى ديناميكية جيل بأكمله من المنتجين الخواص التونسيين الشباب الذين عرفوا كيف يوفقون بين مساعدات الدولة وبين مساهمة الانتاجات الدولية المشتركة والذين جعلوا من السينما المحلية اكثر السينمات العربية نجاحا في الملتقيات الدولية ابتداء من الثمانينات والى جانب شركة «قرطاجو - فيلم» نجد شركة «مناستير الدولية للافلام» لصاحبها رضا تركي الذي يعمل في نفس الوقت مجالي الافلام الاجنبية والافلام التونسية («عرب» / 1988 و«زازوات الموجة» / 1991) وشركة «لطيف للانتاج» لعبد اللطيف بن عمار (وهو نفسه مخرج فيلمي : «سجنان» / 1974 و«عزيزة» / 1980) وشركة الافلام السينمائية والتلفزيونية لاحمد بهاء الدين عطية الذي انتج «الثلاثي الرابح» للسينما التونسية في اواخر الثمانينات، هذا الثلاثي («ريح السد» / 86 و«صفائح من ذهب» / 89 و«حلفاوين» / 90) الذي حقق أكبر عدد من المشاهدين في تونس.

وتجدر الاشارة الى أن فيلم «حلفاوين» (أو عصفور السطح) قد استطاع ايضا ان يخترق السوق الدولية بنجاح ملحوظ.

وبعد افلام «المعارضة السياسية» لسنوات السبعينات («السفراء» / 1976 لناصر قطاري و«شمس الضباع» / 1977 لرضا باهي) حملت سنوات الثمانينات نوعا من سينما المؤلف اكثر فردانية واكثر انشغالا بالثقافة المحلية تظهر افلامه اساليب مجددة تمكن الشخصيات القوية لمؤلفيها / مخرجيها المختلفين جدا كمحمود بن محمود («عبور» / 1982 و«شيشخان» / 1991) وناصر خمير («الهائمون» / 1984 و«طوق الحمامة المفقود» / 1991) وفاضل جزيري وفاضل جعيبي («عرب» / 1989) او نجية بن مبروك («الاثر» / 1982).

وفي مطلع سنوات التسعينات يتبدى مبكرا وكأن أحسن افلام السينما التونسية تؤشر على مقدم ما كانت السينما المغاربية تدعي قدرتها على تمثيله مستقبلا : سينما المؤلف المتجدرة داخل الحضارة المغاربية المتميزة والشاهدة على لغة سينمائية اصيلة والقادرة على اغراء ليس فقط لجن تحكيم المهرجانات الدولية بل وفي نفس الوقت ايضا، «الجمهور الواسع» المحلي ومتفرجي شبكات الانتشار «العادية» بمناطق العالم الاخرى التي ظلت لحد الان غير قابلة للاقتحام.

الهوامش

* LES BICOTS NEGRES, VOS VOISINS (1974) + WEST INDIES (1980) + SARRAOUNIA (1987).

ـ هذا النص الذي كتبه المخرج المؤرخ والناقد التونسي فريد بوغدير منشور بالمؤلف الجماعي : «حالة البلدان المغاربية» L'ETAT DU MAGHREB في باب «فنون وثقافات» تحت عنوان «فنون الفرجة» (ص. 317 / 318 / 319 / 320) ـ منشورات الفينيك ـ الدار البيضاء ـ 1991.

ريح الجنوب

«حكاية حذف»

نادية شرابي لعبيدي *

ترجمة : ابراهيم الخطيب

يشكل فيلم «ريح الجنوب» الذي اقتبسه وأخرجه للسينما (سليم رياض) (1975) عن رواية لعبد الحميد بن هدوكة تحمل نفس العنوان، أفضل مثل عن العلاقة المتوترة بين السينما والرواية. لقد أدخل سيناريو الفيلم تغييرات على صعيد الشخصيات وصعيد الحل أيضا : ففي الرواية ينهار الأب، الذي هو إقطاعي متشدد، بعد ضربة ساطور شجت بها رأسه أم الراعي (رابح) الذي كان قد أجار في بيته (نفيسة) الهاربة من بيت العائلة. ومع أن كاتب الرواية كان يعتبر هذه النهاية المأساوية رمزا إيجابيا نظرا لأن «الاقطاعية» فشلت في القضاء على رغبة الفتاة في التحرر ومواصلة التعليم بالعاصمة؛ إلا أن المخرج اعتبر النهاية متشائمة فطلب من المؤلف وضع نهاية أخرى تنطوي على بعض التفاؤل. إن التغيير الذي أدخل يجعل الراعي (رابح) يصاحب (نفيسة) ويساعدها على امتطاء الحافلة، فيتركان وراءهما الأب وهو يركب حصانه ويحاول اللحاق بهما دون جدوى.

بيد أن مالفت انتباهنا هو مسألة أخرى منحت الفيلم نجاحه ولم تمنح مثله للرواية، يتعلق الأمر بمشهد حذفته الرقابة، عند ظهور الفيلم، من النسخ التي عرضت بالقاعات. ويتوفر هذا المشهد على أهمية متعددة الجوانب : فالجانب الأول هو أنه مشهد سينمائي لم يلفت الانتباه في الرواية، لكن الدال السينمائي يعطيه قيمة كبرى لكونه يتلاعب بإحدى العلاقات الاساسية في السينما ألا وهو العلاقة المعروفة بـ«Voir sans être vu». ويتمثل الجانب الثاني في أن المشهد تعرض للرقابة لكونه أحد المشاهد النادرة في السينما الجزائرية الذي تبدو فيه ممثلة قاصر، في ذلك الوقت، وهي عارية. غير أنه لتفادي توتر العلاقة مع أهل الممثلة، فقد تم حذف المشهد برمته، لكي يظهر مجددا، بعد مرور سنوات، في النسخ الجديدة من الفيلم ومع أن المشهد رقم 18 في سيناريو فيلم «ريح الجنوب» ليس سوى لحظة جد قصيرة على الشاشة، إلا أنه يتوفر على أهمية تتجاوز استمراريته نظرا لكونه يركز في ذاته كل التوترات والاحباطات الماثلة في الفيلم والتي لم يكن الفيلم قادرا على تقديمها : فهو قبل كل شيء توتر لأنه يمس علاقة بين شخصيتين من جنسين متقابلين هما (رابح) الراعي و(نفيسة) الطالبة بنت مالك الأرض. وهو توتر أيضا لأنه ليس هناك فقط شخصيتان تتجابهان وإنما يدخل طرف ثالث من خلال الكاميرا، وهذا

---

* باحثة من الجزائر متخصصة في السينما

الطرف هو نظرة المتفرج. إن هذا المثلث علاقة دائمة في كل الافلام، لكنه يتشكل على نحو متباين حسب نمط السرد الذي اختاره الفيلم. ويمكننا ان نتذكر، بهذه المناسبة، ذلك الخرق الممتع الذي أحدثه (مرزاق علواش) في فيلم «عمر قتلاتو» والذي حول بمقتضاه نظرة عمر إلى الكاميرا الى نظرة موجهة للمتفرج الذي تلقاها بقبول وتواصل ناجحين.

نظرا لكونه حوفظ عليه في «النيكاتيف»، ونظرا لأن الممثلة (نوال زعتر) كانت قد استوفت سن الرشد. والجدير بالذكر أن أشرطة الفيديو المتداولة حاليا تتوفر على المشهد المحذوف.

إن العروض التي تنظم للفيلم تحدث بعض الغبطة لدى الجمهور المتفرج الذي تعود، بعد انتشار لاقطات «البارابول»، على مشاهد أكثر جرأة من ذلك، لكن الجمهور ينفعل ويغتاظ لكل ما يمس النساء العرب أو الجزائريات بصفة خاصة.

إن هذا المشهد هو «سينما خالصة» تبرز استيهام التلصص، وتكمن أهميته في أنه رمزي ومتخيل في نفس الوقت، ويمكن وصفه كشكل ذي بنية ثابتة تتغير عناصره الى مالا نهاية. على أن ما يهم حصره في كل حالة بها هذه النواة الثابتة لبنية التلصص التي تورط نظرة المتفرج بعمق هو المشهد الذي تبرز فيه الرغبة والمكان الذي تنشد التحقق فيه :

- النافذة التي تتأطر فيها الفتاة البكر المحاصرة لكي ترى أكثر مما هي هناك لكي ترى (زهيرة في فيلم «عمر قتلاتو» لمرزاق علواش).
- الصحن الداخلي («ليلى وأخواتها» للمخرج مازيف و«أبواب الصمت» لعمار العسكري).
- الحظيرة والغرفة (في «أبواب الصمت» أيضا).
- المقصف (في «الشبكة» لغوثي بن ددوش).

تلك، على سبيل المثال لا الحصر، أماكن يبدو أنها تختار اعتباطيا الاستيهام وسيلة للبروز. فهي أماكن مغلقة على وجه العموم، لكنها -حتى لو كانت مفتوحة فإنها تنتمي مع ذلك إلى فضاء داخلي يعتبر فضاء نسائيا حيث يشكل الحضور الذكوري شكلا من أشكال الانتهاك للاعراف.

هناك إذن في إخراج «ريح الجنوب» ثلاث شخصيات : اثنتان في اطار الصورة وثالثة خارج الاطار أي في القاعة المظلمة، علما بأن المشهد 18 يجري ليلا. ولكي يكون المشهد مقبولا فإنه من المفترض أن يكون قد صور انطلاقا من مبررات داخلية للمحافظة على الاخلاق الرسمية : فجسد (نفيسة) ما كان له أن يتعرى الا لأن الجو كان جد حار، ولانها كانت نائمة، وبالتالي غير واعية حينما تنهض لتنزع ملابسها بصورة آلية. فهل يتعلق إنقاذ الأخلاق بالمتفرج المذكر أم بالممثلة الأنثى؟

لقد كان المخرج بحاجة إلى إسباغ الشرعية على تلصص المتفرج (أو تلصصه هو ؟) عن طريق استعراض الشخصية النسائية لذاتها بصفة «إرادية» لتغدو كائنا ذا نزوع استعراضي رغم أنفه، وحتى يتماسك الكل. أما متفرج «ريح الجنوب» فقد وضع خلال هذا المشهد في موضع متلصص إزاء كلتا الشخصيتين رابح/نفيسة، أي إزاء الشخصين اللذين لايجتمعان إلا عبر تركيب اللقطات. فبالنسبة للمتفرجات الجزائريات، يتعلق الأمر بتعرية جماعية يتعرضن لها في مواجهة الجسد العاري لنفيسة. أما المتفرج المذكر فإنه، في مواجهة الشيء المصور في المشهد ودفعا لأي شعور بالاثم، يخاطب نفسه قائلا : «مادام هناك... فلأنه يريد ذلك».

كيف يورط المتفرج مسبقا في هذا الفيلم ؟

قبل أن يكتشف (رابح) جسد الفتاة، يعمد المخرج الى تسلية المتفرج بتحضيرات بينما (رابح) لايزال في الخارج. إن تركيب مختلف اللقطات هو الذي يوحد، في فضاء متخيل، بين شخصيتين في مكانين مختلفين (خارج / داخل، مفتوح / مغلق). هكذا يشكل اطلاع المتفرج، حينا، على حركات الشخصيتين اللتين مازالتا بعد منفصلتين نوعا من الاستباق في الانجاز المتخيل لفعل يتمناه المتفرج ويخشاه في نفس الوقت. فبموازاة خلع (نفيسة) لسترتها الليلية التي غدت لاتطاق بسبب الحرارة المفرطة في ليل صيفي، يخلع (رابح) جلبابه في الخارج. إن المشهد المنفصل لخلع الملابس هذا، يجتمع بفضل المتفرج ومن أجله في نوع من التحضير الذي هو انتهاك لاحدى الحرمات. هكذا توحد الصورة، في فضاء

حسي وإيروتيكي، بين شخصيتين منفصلتين على مستوى الفضاء، ولكنهما أيضا منفصلتان على الصعيد الاجتماعي، فهل تهدف النزوعات الايروتيكية الى تحطيم السلميات الاجتماعية ؟ وهل الدال السينمائي، منذ ظهور الفوتوغرافيا، يتوفر على استعداد مسبق لعدم احترام المسائل الخاصة والحميمة والتشهير بها ؟.

تتيح اللقطات المكبرة لوجه نفيسة وهو يتلألأ بالعرق، ومرور الكاميرا على جسدها وهي تخفي ما تبرزه - يتيح كل ذلك للمخرج «المراهنة»، في نفس الوقت، على إثارة الرغبة والتحكم فيها»، واستباق المتفرج. على هذا النحو يغدو جميع المتفرجين هم الذين يخطون معالم الطريق الذي يسمح لـ(رابح) بالانتقال من الخارج الى الداخل.

هناك لقطة قصيرة معبرة، من خلال الاضاءة، تجعل ظل (رابح) يرتسم على الجدار. في اطار هذه الصورة لا يكون هناك شخص واحد وإنما شخصان هما (رابح) وظله، أي (رابح) ونسخته : إنهما المتفرج المذكر. ويبدو أن المتفرجين، الذين يساندون الشخصية والفيلم في آن معا، سيتبعون خطى (رابح) أو يسبقونه في مساره المحفوف بالمخاطر. وهي مخاطر كبيرة تعادل الرغبة في الرؤية، والالتذاذ بها، دون أن يكون الرائي مرئيا أو معرضا للاكتشاف.

«روح يا راعي بن الكلب»، تصرخ (نفيسة)، وقد ايقظتها أنفاس (رابح) الذي كان قد اقترب منها. إن هذه الشتيمة يتلقاها جميع المتفرجين، وهنا يتوقف المشهد المحذوف، كما يتوقف عند هذا الحد تواطؤ المتفرج مع الشخصية.

إن هذا المشهد المحذوف يبرز بوضوح إرادة الرقابة في حرمان السينما من كتابة متميزة (علما بأن الرواية لم تمنعها الرقابة). بيد أن المشهد ليس مهما لكونه يبرز الجسد النسائي عاريا، وإنما لكونه يحرر المتخيل الذكوري - هو متخيل المخرج - من صور تسكنه وتوسوس له... ولم لا ؟

نص للتهامي الوزاني لم يسبق نشره

السينما المصرية : المرأة والتحرر

يشكل هذا النص احدى فقرات مخطوط كتاب «الرحلة الخاطفة» (1957) الذي وضعه التهامي الوزاني بعد عودته من رحلة الى الشرق زار خلالها القاهرة حيث رأى ممثله المفضل (عبد الوارث عسر) رأي العين. ومع أن الفقرة تنطلق من وصف اللقاء المفاجىء، الا ان الكاتب، كعادته، لم يتوان عن القيام باستطراد يتجاوز المرئي ويستدعي ذكريات تتصل بحياته الماضية أو تؤشر الى بعض مشاغله البارزة. ويكشف النص الذي بين أيدينا الاهمية الاستثنائية التي تكتسيها السينما بالنسبة للتهامي الوزاني كأداة لتحرر المرأة، واسطة لتدعيم الروابط الثقافية بين الشعوب، وفضاء لممارسة مواطنة متواضعة تتجاهل الفروق وتسمو الى التآخي في متعة المشاهدة والاستماع.

تقديم : إبراهيم الخطيب

«... لما رجعنا من الضريح الحسيني، ووصلنا الى ساحة الترامواي ركبنا «الاوتوبيس» رقم 18. ولم نسر الا قليلا حتى وقفت الحافلة في احدى محطاتها (...). وقبل أن ندفع القرشين أجرة الركوب في الدرجة الاولى، صعد أقوام ومن بينهم شخص يلبس بدلة من «الكاكي» الشديد النظافة، يقرب أن يكون نحيفا وليس بالنحيف، وخطه الشيب وليل شعر رأسه أطول من نهاره، وفضته لا تزال في منجمها، فرفعت رأسي اليه، فاذا هو عبد الوارث عسر الذي شاهدناه في أكثر من خمسين فلما من الافلام المصرية، ولكنه يطفح نشاطا وقوة بخلافه في التمثيل السينمائي. ولو مثل شابا في الخامسة والعشرين من عمره لكان أنق من شاب غير ممثل، لكن المخرجين يختارون له دائما دور العجائز والاباء والاجداد. لو ارتبت قليلا لقلت ان هذا الواقف الى جنبي نسخة عتيقة من عبد الوارث عسر، أخذت قبل اليوم بأكثر من عشرين سنة، لكنه هو هو ما في ذلك شك ولا ريب. وأطلت فيه النظر : وأنى يعبأ الممثل بالناظرين ؟. وحلقت في سماء الخيال كما تحلق الطائرة، وسريت أكثر مما تسري، فوصلت في غمضة عين الى سينما المنصور [1] بتطوان.

وكم من مرة لامني إخواني على الاكثار من مشاهدة الافلام المصرية، مع أنها لاتزال بدائية بالنسبة لما وصل إليه الفن السابع من تقدم وازدهار. وفعلا فقد كنت شديد الولوع بها منذ أخذ المنتجون المصريون ينتجون لأم كلثوم وعبد الوهاب ويوسف وهبي. ولم أكن وحدي الذي أقبلت على السينما المصرية، فإن رجل وامرأة الشارع بالمغرب كان إقبالهما على السينما العربية إقبالا منقطع النظير. ولن تزول من ذهني صورة «الوردة البيضاء» يوم وردت على طنجة، وكان الوقت صيفا، والموسم شهر رمضان، فكنا نركب السيارات من تطاون بعد الافطار ونقضي أغلب الليل بطنجة ثم نعود لتناول السحور بتطاون. وذات مرة عدنا إلى هذه المدينة الأخيرة ففوجئنا بنبإ تدهور سيارة كان من ركابها المرحوم سيدي (محمد المؤذن) وصديقنا سيدي (محمد بن اللبار) وأصيبا إصابات قبيحة فأخذ المعلقون بعد أن تماثلا للشفاء يذكرونهما بفلم «الوردة البيضاء» الذي سبب لهما هذه الاصابات. ولكن الجمهور بتطاون لم يرده عن الاستمرار في مشاهدة هذا الفلم شيء، ولم يتهيب حادثة كحادثة المؤذن وابن اللبار.

وفي بعض الاحيان، كانت الافلام المصرية تتسرب الى تطاون، ولكن الباشا (أشعاش) (2) كان يحارب ساخرا غير متستر كل تطور تتطوره المرأة في دائرة الحرية. وكنا حريصين على أن تنال المرأة حظها من نسيم الحرية، وأن تتعاون بالسينما على توسيع دائرة أفق تفكيرها. وكنت من الاشخاص الذين يتحدون ارادة الباشا، هذه الارادة التي لا أفقه لها معنى، لعمق تدخلها في الحريات الفردية العامة، فكنت أذهب باحدى زوجتي أو كلتيهما لمشاهدة السينما. وأبلغني المخبرون أنه عازم على أن يبطش بنا، فكنا نقصد سينما الكنيسة (3) الذي يحميه الرهبان، ويعتبرونه حرما من حرمات المعبد لوقوعه داخل المجموعة البنائية المشتملة على المعبد وسكنى القساوسة ومن جملتها السينما الذي أحدثوه ليلقنوا فيه الاطفال الكاثوليك الاسبانيين ما يهمهم أن يتعلموه من الاخلاق والمبادىء. ولم تكن الرقابة الاسبانية تتدخل في الروايات التي تعرض بهذه المؤسسة، اكتفاء منها برقابة القساوسة وهي أشد وآمن من الرقابة الرسمية.

ولم نكن نرى من الغريب أن يخرج القسيس بعض الاحيان ليلقن ابناء الكاثوليك ما يهمه أم يبلغهم إياه، سيما والسينما كانت متواضعة، قصد منها مؤسسوها المبشرون أن تكون رخيصة الثمن، فلم تكن تذكرة الدرجة الاولى بها تزيد في ثمنها عن بسيطتين إسبانيتين. وكانت الطبقات الاسبانية الفقيرة تقصدها لرخص ثمنها، وكان القسيسون يتخيرون لها الروايات التي لا تخالف الاسس الكاثوليكية في شيء. ورغم أنها سينما ناطقة باللغة الاسبانية، فان أهلنا كن يقتنعن بمشاهدة الصور دون فهم الكلمات الا ما أترجمه لهن ملخصا (4).

وكم كان سروري عظيما حينما دعاني الحاج (ادريس بن كيران) المحامي وجماعة من الاخوان للاتصال بالرئيس (الحداد (5) كي نستفسره عن التصرفات التي يتصرفها الباشا أشعاش في حق النساء التقدميات اللاتي يرتدن السينما أو يهم بأن يتصرفها. ويهدد على لسان أعوانه والمتصلين به بأن يبطش بمرتادي السينمات حتى ولو تحمل وحده مسؤولية تصرفه. فاستنكرنا هذا الارهاب في غير محله، وألفنا وفدا للاتصال بالرئيس الحداد للاستفسار عن التقنين الذي يعتمد عليه الباشا في تهديده. فلما زرنا الرئيس وأبلغناه استياءنا من هذا التدخل في الحريات الفردية، أجاب بأنه لا يعرف تقنينا في هذا الباب. ولهذا فإنه لا يستطيع أن يجيب بالرفض ولا بالقبول. واستفسرناه عن الاشياء قبل صدور التشريع فيها، فذكر ان السلطات المباشرة انما تتصرف اعتمادا على تقنينات، ولا يجوز لها أن تتحكم قبل أن تعتمد على مستند يبرر تصرفها.

وبعد مداولات في الحديث عرفنا أن موقف الباشا أصبح ضعيفا، ومن حق أي واحد أن يرده لضعفه وعدم اعتماده على من يسنده، لا من رجال الادارة الاسبانية - التي كانت لا تزال تفرض حمايتها على شمال المغرب إذ ذاك - ولا على رجال السلطة المغاربة. واتفقنا على أن نداوم ارتياد دور السينما بأهلنا في رابعة النهار. وما شعر النساء بأنهن أصبحن في أمن من عقاب الباشا أشعاش إن هن ارتدن السينمات حتى أقبلن على دورها في قوة لا حد لها.

وطفقت بعض دور السينما تستجلب الافلام العربية، فاذا أعلن عن فلم مصري فان المدينة عن بكرة أبيها تقصد مشاهدته، ووجد الموردون للروايات العربية مرتزقا واسعا بعد فتح دور الخيالة في وجه المغربيات. وكم كان يكلفنا الحصول على التذاكر من أتعاب ومضاعفة أثمان التذاكر الاصلية. وكان أصدقائي الذين يعرفون غرامي بالروايات، وتعمقي في فهم مغزاها، يؤاخذونني على إقبالي على هذه المنتجات الضعيفة التأليف فأرد عليهم بأنه يكفيني منها أن تكون ناطقة بالعربية، وأن المعاني التي تقصد اليها هي جزء من حياتنا الواقعية، أما الروايات الأميريكية والاوروبية فإنها تمثل ثقافة غير ثقافتنا. وإذا كلمني إخواني في الجمهور الذي يكثر إقباله على الروايات المصرية، وأنه جمهور محتاج الى كثير من المران، حتى يتدرب على إتقان ما توجبه الاداب العامة، فكنت أقول لهم - وأنا صادق - ان المغاربة لا يضايقونني، وقبل أن ألحظ سلوكهم يسبق الى بالي أنهم إخواني. ويكفيني في إقبالهم على الافلام العربية، وقلة مبالاتهم بالاجنبية، أنهم يقيمون الدليل الحي على اعتصامهم بعروبتهم، وأنهم لم ينسوا في يوم من الايام أنهم شرقيون، مسلمون، عرب. وهذا يغنيني عن قوة وجمال الرواية، فأتحمل سفاهة رقصة البطن، وسخافة بعض المواقف، وفقر المناظر، مقابل أن أشهد جوا مني وإلي».

(1957)

الهوامش

1) أحدثت هذه القاعة قبيل الاستقلال، واختصت بعرض الافلام العربية.

2) محمد بن محمد بن عبد الرحمان أشعاش. ولد بتطوان سنة 1896 وعين محتسبا بها قبل أن يتم تعيينه باشا لها سنة 1937. كان معروفا بالصرامة والتطرف في تنفيذ بعض الاحكام. عزل من منصبه سنة 1951 وتوفي في نفس السنة.

3) يقصد Cine mision. قاعة صغيرة، دمرت مؤخرا وحل محلها فرع لاحد المصارف.

4) كان التهامي الوزاني يجيد اللغة الاسبانية، حديثا وكتابة. ومعلوم أنه ترجم قسما هاما من رواية «ضون كيخوته» لثيرفانتيس، ونشر أقساطا من هذه الترجمة بجريدة «الريف».

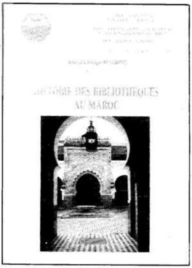
5) أحمد الحداد، اخر صدر أعظم في الحكومة الخليفية. توفي سنة 1986.

تاريخ الخزانات في المغرب

تأليف : أحمد شوقي بنبين

[منشورات كلية الاداب والعلوم الانسانية بالرباط سلسلة الرسائل الجامعية والاطروحات : رقم 17]

عرض : س. ب. ع.



يسهم أحمد شوقي بنبين، بكتابه هذا، في التأريخ للثقافة المغربية عامة وإن بدا موضوعه فرعيا، بل وموغلا في التقنية والتخصص الى حد ما (تاريخ الخزانات في المغرب). فالحق أن الباحث قد سعى بعمله هذا (وهو في الاصل أطروحة لنيل دكتوراه الدولة في الاداب من جامعة بوردو الثالثة في فرنسا) الى استعادة مراحل ولحظات من التشكل الثقافي في المغرب بالاشادة باللحظات المضيئة في تاريخ ذلك التكون، وبالوقوف عند الفترات الموحشة، بل والمقفرة المؤلمة معا من ذلك التاريخ. وإذا لم يكن الكتاب ليخلو، بحكم اتساع الفترة مجال الدراسة وشمولها للتاريخ المغربي منذ أول دخول الاسلام اليه والى الفترة الراهنة، من تكرار لما كان معروفا ومشهورا في تاريخ المغرب ومن الاكتفاء بالاحكام التي يصدرها المؤرخون على مراحل ذلك التاريخ، الا ان قراءة الكتاب لا تخلو، في مقابل ذلك، من إفادة وإمتاع للقارىء. إفادة بما تحمله للقارىء من معلومات تقنية، دقيقة، في لغة بسيطة تتحاشى الاكثار من الاتيان بالمصطلحات المغرقة في التخصص وهذا من جهة أولى، ثم بما تعود به الى التاريخ العربي الاسلامي والى المصنفات الكبيرة في موضوع الخزانات والفهارس والكتب (من ذلك مثلا تلك الوقفات الذكية والموحية عند ابن النديم وكتابه «الفهرست»)، وهذا من جهة ثانية. وإمتاع بتلك النقلات أو التنقلات في الازمنة والامكنة والمقارنات الخفية، بين أقوال العلماء المسلمين وبين اراء المستشرقين، وبنبرة في الحديث لا تعوزها روح الدعابة والتفكه أحيانا - وهذا مع طلب للعبارة السهلة وللتراكيب اللغوية التي تتوخى، فيما يبدو، عن قصد وروحية الابتعاد عن التزويق والتنميق وطلب الغريب في القول.

يتكون الكتاب من قسمين اثنين يشتمل كل منهما على عدد من الفصول.

وهكذا نجد في القسم الاول (الخزانات في تاريخ المغرب الثقافي) فصلا أولا للحديث عن الخزانات في المغرب في بداياتها الاولى، منذ أول دخول الاسلام وحتى أول حكم المرابطين. وفصلا ثانيا عن تطور الخزانات وتطورها عند المرابطين والموحدين. وفصلا ثالثا للحديث عن الخزانة المغربية في ذروة ازدهارها عند المرينيين والسعديين والعلويين والى غاية الشطر الاخير من القرن الماضي. وفصلا رابعا، وأخيرا في هذا القسم الاول يخصصه لمرحلة الحماية ولحصول الانتقال الكيفي في نظام الخزانة المغربية جملة وتفصيلا وتحولها من العمل التقليدي الى التنظيم الحديث.

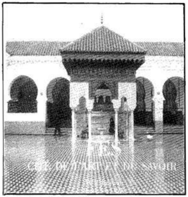
ونقف في القسم الثاني (تكوين الخزانات المغربية) عند محتويات الخزانة المغربية في أنواعها الثلاث (الملكية، والعامة، والخاصة - حسب القسمة التي يعتمدها المؤلف) : مخطوطات ونفائس من جهة أولى، وسبلا للاغتناء المستمر عن طريق الوقف والتحبيس من جهة ثانية. وعندما يعتور عملها من مشاكل يرجع بعضها الى أسباب طبيعية (فعل الارضة والحشرات وسوء الظروف المناخية، وانعدام شروط الرعاية الضرورية أحيانا عديدة) وبعضها الاخر الى أفعال بشرية مؤلمة : من نهب، وسرقة، و«إعارة» تمتد عدة عقود (ص 143 وما بعدها). كما نقف، في الفصل الثالث من هذا القسم، عند عمل الكتاب وتقنياته (الوراقة، التسفير، الخط وأدواته ورسائله - ثم الطباعة الحجرية ومنتوجاتها وصورها).

على أن الكتاب لا يخلو، في ثنايا فصوله في القسمين معا، من جوانب متعددة ومتنوعة في الافادة - مما نكرر القول فيه ثانية - وقد يكفي أن نذكر من بينها تلك التي تتعلق بعمل القيم على الخزانة وطبيعة عمله، وتلك التي تحمل الينا معلومات ميسرة عن خزانات الزوايا والمساجد الكبرى الشهيرة وما يحاط به الكتاب في الذاكرة المغربية، عامة، من هالة من التقدير والتقديس.

فاس حاضرة الفن والمعرفة

تأليف : محمد السجلماسي

عرض : عبد الرحيم بن حادة



«فاس حاضرة الفن والمعرفة» هو العنوان الذي اختاره الدكتور محمد السجلماسي لكتاب من 286 ص، مليء بصور فاخرة ترفع صوتها عاليا لتترجم احد عشرة قرنا من الاشعاع الفني والثقافي.. كتاب يليق بالمكانة التي تحتلها فاس في الذاكرة الجماعية عند المغاربة..

يقع الكتاب في ثلاثة فصول يحاول فيها المؤلف استشراف أهم معالم التاريخ الفني والعلمي لمدينة فاس، مع مقدمة يبين فيها الخصوصيات التاريخية والجغرافية لهذه المدينة.

فبناء فاس في سهل غني على قدم جبل زلاغ في منطقة مفتوحة على جميع الجهات المغربية جعل منها ملتقى جذابا اقتصاديا وسياسيا، وهو أمر جعل كل الدول التي تعاقبت على حكم المغرب تولي عنايتها لها وهو ما ترجم بشكل متفاوت على مستوى المخلفات الاثرية.

وانفتاح فاس على كل جهات المغرب بتنوعها الطبيعي جعلها مركز جذب للسكان من مختلف الاصقاع (من افريقيا، من الاندلس ومن الشرق) وقد ترجم هذا التنوع البشري في التراث الفني لهذه المدينة في الفنـادق والمدارس والحمامات والبيوت...

لقد حاول المؤلف من خلال جرده لتاريخ المدينة في علاقتها مع الدول المتعاقبة الوقوف عند الثابت والمتحول في تاريخ الفن المعماري لمدينة فاس ليؤكد ان تغييرات هامة لحقت الفن المعماري خلال احد عشر قرنا من تاريخ المدينة. فكل دولة حاولت أن تطبع المدينة بطابع خاص. فالزخارف والنقوش عرفت خلال كل فترة تجديدا في أشكالها وترتيبها.

فلنسافر مع محمد السجلماسي في الزمن لنقف معه على أهم مظاهر فاس الفنية..

ففي الفترة الادريسية تم بناء أكبر معلمة فاخرة في تاريخ المغرب، وهي جامع القرويين ثم جامع الاندلس. وقد جاء المعمار الادريسي متأثرا الى حد بعيد بالمعمار المشرقي..

أما في العصر المرابطي فقد سمحت صلة المرابطين الوثيقة بالاندلس باكتشاف الحضارة الاسلامية ـ الاسبانية التى تركت بصماتها في التراث الاثري والثقافي لمدينة فاس.

وبالرغم من اتخاذ مراكش عاصمة فان المرابطين لم يتخلوا عن فاس اذ كانت بمثابة نقطة انطلاق لفتوحاتهم في الشرق والشمال. وأولوا عنايتهم لها. ففي العصر المرابطي نصبت الناعورات لجلب الماء من وادي فاس، وفي عهد علي بن يوسف بن تاشفين تم توسيع جامع القرويين.

وساهم المرابطون في ارساء اهم معالم ابداعاتهم الهندسية بإنشائهم للابواب (باب فيلالة، باب بوجلود)، كما أدخلوا تعديلات في مجال الهندسة المعمارية واستعملوا الخط المغربي ـ الكوفي والالوان الداكنة في نقوشاتهم..

أما الموحدون فقد تركوا بصماتهم في التاريخ المعماري للمدينة حيث أعيد بناء عدد كبير من المساجد وذلك لاجل تغيير توجهها.. كما أكمل الموحدون بناء القصبات التي كان المرابطون قد شرعوا في بنائها وأحدثت أبواب أخرى كباب المحروق..

وفي العصر الموحدي أيضا أعيدت هيكلة المجال الحضري للمدينة حيث أخذت المساجد موقعها في المركز لتحاط بها الحمامات والفنادق والدكاكين والمرافق الادارية.. ويعود اقدام الموحدين على هذه الهيكلة الى النشاط الاقتصادي المكثف الذي عرفته المدينة..

على أن فاس سوف تعرف إشعاعها في الفترة المرينية، حيث أصبحت عاصمة للدولة ويظهر أن الفن الاسلامي ـ الاندلسي كان مؤثرا بشكل كبير في العمارة المرينية. لقد أخذ الفن المعماري في فاس طابعا رقيقا لماعا ومرهفا وظهر جليا في غناء أكثر من دقته.

ففي الفترة المرينية عرفت فاس حركة معمارية نشيطة تجلت في :

ـ انشاء فاس الجديد خلف أسوار المدينة العتيقة.

ـ إنشاء أول ملاح لليهود وهو ما عكس كثافة الوجود اليهودي في المدينة حيث كانت فاس بالنسبة ليهود المغرب بمثابة العاصمـة الروحية.

ـ ترميم صوامع المساجد حيث زيد في علوها بشكل يمكن للمؤذن أن يرى أنوار جامع القرويين التي تؤشر لتوقيت الاذان..

وقد عرفت الحركة العمرانية في مدينة فاس تراجعا خطيرا في الفترة الوطاسية ولم يعمل

السعديون الا على انتشالها من وهادها المنحطة ولم يتركوا اثارا تذكر باستثناء الابراج وقاعة جديدة انضافت لخزانة جامع القرويين.. وكان على فاس أن تنتظر وصول الاشراف العلويين حيث أولوها عنايتهم الفائقة واتخذ الفن المعماري مظاهرأخرى حيث ظهرت المآثر أكثر تماسكا وأكثر سمكا وأكثر بساطة في الزخارف، وما مدرسة الشراطين وزاوية مولاي ادريس ومدرسة باب الكيسة ومسجد الرصيف سوى شهادات معبرة عما بلغ اليه الفن المعماري خلال الفترة العلوية... وبعد هذا السفر في الزمن لاستكناه اهم معالم التاريخ الفني للمدينة يحاول محمد السجلماسي أن يبين أن مدينة فاس تعتبر نموذج المدينة الاسلامية. فبالرغم من أن المدينة لم تبن وفق تصميم مسبق فإنها راعت ضرورات اقتصادية وسياسية فجاءت عمارتها متناسقة وبدت كأنها نتاج خطة مدروسة مسبقا.. بيد ان فاس راعت - أولا وقبل كل شيء - التصور الاسلامي لتنظيم المجال القائم على أساس الفصل بين الحياة العامة والحياة الخاصة للسكان. وقد بدا الفصل مجسدا الى حد كبير في عمارتها. ولعل هذا هو ما جعل فاس نموذجا للمدينة الاسلامية.

فالمقدس يحتل مكانة بارزة في المجال الحضري لمدينة فاس. فالمسجد هو قلب المدينة.. والمسجد ايضا هو الوحدة التي تحدد نظام المجال الحضري لها ومن ثمة كان توسع المدينة يأخذ في الاعتبار وصول صوت الاذان..

ويدقق المؤلف في تنظيم الفضاء الهندسي داخل المسجد، فمن الحديث عن الابواب الى الحديث عن المنبر والمحراب والصحن والمنارات مستعرضا التغييرات التي لحقت جامعا كجامع القرويين عبر تاريخ المغرب موضحا ذلك بصور تبرز أهم معالم الفن المغربي. ولا يفوت المؤلف ان يقيم - بين الفينة والاخرى - مقارنات مع الفن في الشرق الاسلامي ليظهر خصوصيات الفن المعماري الاسلامي في المغرب.

أما المجال الدينيوي للمدينة فيحوم حول المسجد وهو مجال موزع بطريقة متناسقة تعطي انطباعا أن منازل حي بكامله صمم بناؤها من طرف معمار واحد.. ويحاول المؤلف بعد ذلك عرض خصوصيات المنزل الفاسي وتنظيم الفضاء الهندسي داخله من أبوابه الى نوافذه الى النقوش الخشبية التي تجسد مهارة الصانع / الفنان المغربي، الى السطوح التي تعتبر أداة وصل بين البيوت الفاسية : فالسطح يلعب دورا هاما في حياة المرأة الفاسية ومجالا مفضلا للعب الاطفال ومكانا لتبادل المعلومات والاراء... ولا ينسى المؤلف حضور الفوارق الاجتماعية في نمط السكن في المدينة عندما يعرض للرياض.. وينتقل بعد عرض خصوصيات البيت الفاسي وفضائه الهندسي الى الحمامات ليبين وظائفها. فبالاضافة الى وظيفتها الدينية فهي أيضا مكان للاستجمام ولاقامة حفلات.. ويظهر ان الحمام في فاس. من حيث تنظيم فضائه الهندسي، وظيفي على عكس الحمام في الشرق (في استانبول مثلا) المهوس بالتناسق الهندسي..

على أنه لا يمكن الحديث عن المساجد والبيوت والحمامات دون الحديث عن الماء وعن طريقة توزيعه وهو ما أفضى بالمؤلف الى الحديث عن السقايات والسبالات..

ولان الموسيقى تعتبر جانبا فنيا يهم الحياة الخاصة فقد عرض الدكتور محمد السجلماسي الى التطور الذي عرفته هذه الاخيرة في مدينة فاس، ولاحظ أن الفترة المرينية عرفت نهضة موسيقية نتجت عن وصول الوافدين من الاندلس ممن أعطوا نفسا جديدا لها.. في الفترة العلوية عرفت الموسيقى انطلاقة جديدة تجلت في بروز عبقريات موسيقية من أمثال عبد الرحمان الفاسي وعبد الكريم بن زاكور والحاج حدو بنجلون وغيرهم... كما تجلت ايضا في انشاء معاهد موسيقية على عهد السلطانين سيدي محمد بن عبد الرحمان ومولاي الحسن الاول..

وبعد عرضه لمجالات الحياة الخاصة لسكان مدينة فاس ينتقل المؤلف الى الحديث عن مجالات الحياة العامة المرتبطة بالانشطة الاقتصادية ليبين مستوى الاتقان في الحرف وفي بناء الفنادق والاسوار والابواب الاثرية..

فاس حاضرة المعرفة :

وفاس ليست مركزا سياسيا ودينيا أو حاضرة التجارة والفن فحسب بل هي مدينة العرفان بجامعتها ومدارسها وخزاناتها. فقد كانت فاس مقرا لعدد كبير من المؤرخين والفلاسفة والفقهاء واللغويين ورجال العلم. ولعل ذلك ارتبط الى حد بعيد باحتضانها أكبر جامعة في الغرب الاسلامي..

ويحاول المؤلف - بعد تذكيره أن جامعة القرويين ترتبط أشد الارتباط بالسلوك الديني والثقافي للدول التي تعاقبت على حكم المغرب - يحاول ان يعرض باقتضاب لتاريخ هذه المؤسسة منذ تأسيسها على عهد الدولة الادريسية، ويذكر ان الفترة المرينية تعتبر بمثابة أزهى فترات جامع القرويين حيث أصبحت مركزا للتدريس بالمعنى التام للكلمة.

على أن التدريس كان يفترض وجود الوسائل المادية له ومن ثمة أقدم السلطان المريني أبو عنان على انشاء خزانة القرويين التي احتوت على عدد كبير من المخطوطات النادرة حبسها عليها هذا السلطان / العالم، وعين على الخزانة قيما للسهر على سيرها، وكان نظام الاعارة صارما حيث كان يستدعي «عقدا عدليا» يوقع عليه الشهود وقاضي الحضرة الفاسية.

وتوجد، اليوم، بمكتبة جامع القرويين مخطوطات على رق الغزل تعود الى الفترتين المرابطية والموحدية، ومعظم المخطوطات التي شكلت أصول خزانة القرويين كان مصيره الضياع والاهمال، حيث تمكن الاستاذ العابد الفاسي احصاء 47 مخطوط ضائع من خلال رجوعه الى بعض تقاييد الاعارة.. وأكثر المخطوطات الموجودة في جامع القرويين محبس أو مهدى من طرف السلاطين خاصة من طرف السلطان أحمد المنصور الذهبي (1578 - 1603) والمغفور له سيدي محمد بن يوسف.. وبالرغم من آفة الضياع التي مست خزانة القرويين، خاصة في عهد الحماية - فان عدد المخطوطات يصل اليوم الى 5600 مخطوط.

لقد غدت فاس بفضل جامعة القرويين العاصمة العلمية للبلاد، وبدأت في لعب دور حاسم في تطوير النظام التعليمي في المغرب. وبفضل الاصلاح الذي أدخله المرينيون أصبحت القرويين أكبر مؤسسة علمية في الغرب

الاسلامي يحج اليها الطلبة من كل الافاق ومن ثمة ايضا أصبحت اداة لنقل المعرفة..

والى جانب جامعة القرويين لعبت المدارس دورا إشعاعيا كبيرا في نشر المعرفة بنظامها الدراسي المحكم، كما لعبت الخزانات الخاصة التي كانت في ملك علماء مرموقين وتجار واعيان المدينة دورا مماثلا..

لكن زخرف فاس / المعرفة يظل ناقصا : تنقصه الروح التي بدونها سوف يبقى جامدا.. وهذه الروح هي الرجال الذين أتوا من جميع الافاق للقاء مدينة فاس للمساهمة في تطوير المعرفة وجعل فاس تتبوأ مركز الصدارة الثقافية في الغرب الاسلامي، ومن هنا يأتي الدكتور محمد السجلماسي على ذكر بعض من هؤلاء المثقفين من أمثال ابن عربي وابن ميمون وابن خلدون وابن الخطيب وغيرهم..

إن الكتاب الذي أقدمه اليوم بين أيديكم لا يعتبر - بصوره الجذابة التي تنوب في كثير من الاحيان عن الكتابة - لا يعتبر دعوة لزيارة هذه المدينة العريقة، بل ويتعدى حدود التعريف بمعالمها الفاخرة وبتراثها الحضاري الزاخر الى كونه نداء للالتفات الى هذا التراث الحضاري والمحافظة عليه والعمل على انقاذ ما يمكن إنقاذه...

* عنوان الكتاب هو : Fes cité de l'art et du savoir
ACR Editions internationales, Courbevoie-Paris 1991

* نص مداخلة قدمت في مقر ولاية فاس بمناسبة تقديم مجموعة من الاعمال حول مدينة فاس (29 فبراير 1992).

ما بعد الاحتراق

تأليف : محمد قنديل بعاير

عرض : العربي بنجلون

النص القصصي بين الواقعي والمتخيل

قبل أن نعبر الحدود القصصية لـ : «ما بعد الاحتراق» نجد في طريقنا مدخلا للكاتب محمد قنديل بعاير، يرسم فيه التضاريس العامة لعمله القصصي هذا. غير أن الكاتب - كما يقول - لم يجرؤ أن يسبر مستودعات الذاكرة ومكوناتها النفسية، الفكرية.. لقد نبشها - فقط - ليشعر الناقد أو القارىء بالخطوط العريضة لارضية عالمه القصصي. وهذه الرؤية - في نظري - جريئة في العملية قراءة للنتاجات القصصية والروائية والمسرحية والشعرية. فالملاحظ العام ان غالبية المبدعين، إما يصدرون أعمالهم الابداعية بكلمات واراء الكتاب والنقاد (الكبار) أو من يعتقدون أنهم كذلك، وإما يلقون بها، هكذا عزلاء، في الساحة الثقافية.



إن هذه الارضية - المدخل، تسلط الضوء كاشفا للمؤثرات الثقافية، الاجتماعية، التاريخية، الفاعلة في جسد النص القصصي، أكثر مما تباشرها بالتشريح النقدي. فالكاتب بعاير يحدد المرحلة الثمانينية زمنا للكتابة، وما تحبل به هذه الظرفية من تحولات اجتماعية، وإن لم تحضر بثقلها وكثافتها في الرحم القصصي. كما أن ترتيبها لم يسلك هذا الزمن الكتابي، بل نهج ترتيبا فنيا. وإذا شئنا أن نفسر أكثر، قلنا إن الكاتب اراد أن يسند هذه النصوص الى قضايا متنوعة، تسرد بضمائر مختلفة، فلا يشعر القارىء بالتشابه أو التماثل بين الفضاءات القصصية.

ويبدو من هذا المدخل، أن المجموعة تتمحور بين قطبين فنيين :

1) فضاء متخيل، يستقي القاص موضوعاته من محيطه، ويؤكد فيه على حياده التام، لم يكن بطلا لها، أو عاشها، لا من قريب ولا من بعيد.

2) فضاء واقعي، يمور بخبايا ذاتية، فكرية، نفسية للكاتب، وما يرشح به هذا الفضاء من ألوان حياتية.

وغاية ما نرنو اليه من خلل هذه القراءة، أن نبرز تلك الوسائل الاداتية التي نسج بها فضاءيه القصصيين، المتخيل والواقعي.

إن السمة الفنية التي تتميز بها هذه المجموعة، هي (التقابل) بين معاناة الانسان وحالة الطبيعة. وفي هذا التقابل، يحشد الكاتب كل الصور القاتمة واللحظات الحاسمة، لتفجير الحادثة القصصية.

قصة «أماه أريد أن أعود» ترسم بظلامية (موت) إنسان، وهذا الموت يقابله في الضفة الثانية (موت) الطبيعة - الارض الجافة، الغابة الموحشة.. (زهرة) تموت قبل أن تصل الى الضريح !.. العقلية الخرافية تعزو مرضها وموتها الى قوى غيبية «كائنات غريبة مجللة بالسواد، تزورها في فترات منتظمة، وتظهر لها - كما قالت - في شكل قط أو خفاش أو إنسان ذي قرنين...» الفوقطبيعي إذن عامل مشترك بين حالة الطبيعة وحالة الانسان، والتقابل هنا قائم على (اللاعقلاني) في محيط اجتماعي خرافي، يؤسطر الواقع. وهو تقنية لا تخلو من أبعاد فكرية، يوظفها الكاتب لتعرية هذا الواقع الانساني. وحينا اخر يمتد التقابل الى هزات عنيفة يرصدها الفن السابع. فـ «دائرة ضوء في درب مظلم»، «لا تشذ عن تلك الاضواء الكاشفة المتحركة.. التي شاهدتها الشخصية.. المركزية في بعض الافلام الحربية، عندما كان النازيون يسلطونها على الاسلاك الشائكة.» وهذه الشخصية لا تستطيع أن تفلت من هذه الدائرة الضوئية الكاشفة، وهي تمر بدربها الضيق المظلم، لانها - كما يقول الكاتب - تتأرجح باستمرار «حتى الفراشات لا تستطيع ذلك»، «تبعدها الريح العاتية، فتعود بإصرار، وتبدو في دائرة الضوء كطيور مهزومة». والانسان في لجة هذه الظلمة القاتمة، يقرر أن يبحث عن الحقيقة.. حقيقة الهاجس الذي ينتابه بين الحين والاخر، لكن بحثه هذا يفضي به الى السقوط في الجريمة للتخلص من الهاجس.

وعلى الرغم من أن الواقع يبدو عاديا، فان حقيقته البشعة يعكسها اللاوعي. نقرأ في «اليد التي لم تمتد» ان الشخصية القصصية تجد نفسها بين عالمين فظيعين : عالم خارجي - اليقظة، وعالم داخلي - الحلم، الذي لا يحكمه ضابط عقلي أو قانوني أو انساني.. الحلم إذن يحضر كدلالة ترميزية للواقع الثاوي تحته. وهكذا نستطيع أن نقول، دون حذر أو تحفظ، إن الحلم في هذا العمل ليس لذاته، بل عالم حر يستغور الفكر والواقع.

وتبدو قصص أخر كأنها لا تقول شيئا، لكنها في الحقيقة تسعى بطريقة ضمنية تلميحية الى تكسير (الصنمية) في أرضية تنخرها الخرافة، دون أن تثير - هذه الطريقة - غبارا، أو تفسح مجالا للنقد. وقصة «الحصة الاخيرة» تأتينا نموذجا حيا، يمثل الاستاذ فيها (الوعي) الذي يعطي المعنى الحقيقي لما يرين على الفضاء المجتمعي من أفكار واراء ضبابية. فلكي (يغسل) عقول أطفاله البسطاء، يثير حكاية (العلامة) وعلاقة (سيدي مبارك) بها، وكيف أصبح هذا الراعي وليا يزار. إن الناس يتفقون على أن (مباركا) شخصية حقيقية، غير أن نضاله وعصاميته، جعلا أهل القرية ينسجون عنه قصصا خيالية. ولما توفي، دفنوه قريبا من تينة (مقدسة) هي الاخرى، ثم ما لبثوا أن سيجوا القبر بسور، وأشعلوا الشموع وعقدوا الخرق.

هكذا تشكل الخرافة، وتبذر في أرضية هشة، وعبر هذا الجسر الحكائي يكسر الكاتب - الاستاذ الصنمية، كما ذكرنا سابقا.

إن لهذه النزعة التي يرصدها الكاتب دلالتين : الاولى تنم عن حركة هروبية أو نكوصية، إذ ان شخوص القصص تفر من ثقل الواقع، وتدير الظهر لحقائقه العنيفة، ولا تجد سبيلا لخلاصها من عذاباتها النفسية، الجسدية، غير اللجوء الى القوى الخفية.

والثانية تبدي ذلك الحضور النافذ للتفكير الغيبي الكسيح في بنية المحيط المجتمعي. وهذه الصور الظلامية، العائقة للنمو والرقي، لا تنمحي إلا بإشاعة التفكير العلمي السديد.

والكاتب يختار لقصته (الاستاذ / الوعي) كشخصية مركزية، تأتي صوتا للراوي، و(الصغار) يصيخون، وليس (الكبار) لان قناعة هؤلاء لا تهز.

نخلص من هذا الجرد التحليلي، أن للنص القصصي ثلاثة مستويات أساسية :

- علمدلالي يحيلنا على علاقة النص بالواقع.. النص كرموز وصور. فالتقابل بين الانسان والطبيعة، بين الحلمي والحقيقي، بين الغيبي والواقعي، يشكل لحمة المستوى الاول.

- علملفظي، يعمد السرد الى القلب في الترتيب الكرونولوجي. فقصة «أماه أريد أن أعود» كمثال، ينطلق السرد، ثم يبطيء التاريخ - زمن الحادثة - بل يوقفه، ليعود الى الوراء، ثم يستأنف، هكذا بالنسبة لغالبية القصص.. وفي ذلك نلحظ أن هناك تزامنا بين الحاضر والقبلي. كما يومىء السرد - من جهة ثانية - الى حضور الكاتب في النص كذات فاعلة، غير أن هذا الحضور لا يظهر بقوته، إنما نلمسه من خلل انهزامية شخصياته القصصية، التي قلنا عنها إنها هروبية، تسقط فريسة الفكر الخرافي.

- علمنحوي يتجسد في البنية السردية، التي تشكل كونا منسجما. فهي تحاكي الواقع بكيفية ضمنية حينا، علنية حينا اخر. وهذا يبدي خطة الفاعل - السارد، إذ يحلل الرؤية الجماعية عبر الفردية أو النموذجية. فعقلية الاب الخرافية، في القصة الاولى، هي تجسيد لفضاء فكري غيبي، كما أن هذا الفاعل يستغل الضمير أو يلونه، فلا يكتفي بالمتكلم أو الغائب.. يستعمل هذا وذاك، بل يمزجهما ليؤشر على أن هذه الحالة أو تلك، هي حالات مجتمعية عامة. ولهذا فان السارد لا يتوسل بضمير - أي برؤية أحادية تطال كل القصص - ولم يقوننه، حتى لا يقوله الاشياء الاكثر تنوعا وثراء.

● **العربي بن جلون**

